波希米亚

迷人的放逐

[英国] 伊丽莎白·威尔逊 著
杜冬冬 施依秀 等译

波希米亚是一种思想，
是一种神话的化身。

这个神话包含罪恶、放纵、
大胆的性爱、特立独行、
奇装异服、怀旧和贫困。

一方面波希米亚已经死了，
另一方面波希米亚又无处不在。

The Glamorous Outcasts

Bohemians

凤凰出版传媒集团 译林出版社

波希米亚

迷人的放逐

[英国] 伊丽莎白·威尔逊 著
杜冬冬 施依秀 等译

The Glamorous Outcasts

Bohemians

凤凰出版传媒集团 译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

波希米亚:迷人的放逐/(英)威尔逊(Wilson, E.)著;杜冬冬,施依秀,李莉译.—南京:译林出版社,2009.8
书名原文:Bohemians: The Glamorous Outcasts
ISBN 978-7-5447-0939-2

Ⅰ.波… Ⅱ.①威… ②杜… ③施… ④李… Ⅲ.①西方文化-研究 ②现代主义-研究-西方国家 Ⅳ.G0 I109.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第078179号

书　　名	波希米亚:迷人的放逐
作　　者	[英国]伊丽莎白·威尔逊
译　　者	杜冬冬　施依秀　李　莉
责任编辑	陈　叶
原文出版	I.B. Tauris, 2000
出版发行	凤凰出版传媒集团 译林出版社(南京市湖南路1号　210009)
电子信箱	yilin@yilin.com
网　　址	http://www.yilin.com
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
印　　刷	南京爱德印刷有限公司
开　　本	652×960毫米　1/16
印　　张	21.75
插　　页	2
字　　数	324千
版　　次	2009年8月第1版　2009年8月第1次印刷
书　　号	ISBN　978-7-5447-0939-2
定　　价	28.00元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换



序言

我只想抽着高卢烟，喝着黑咖啡，和邪恶的女人和无所事事的年轻人谈论荒诞不经的故事以及化妆品……我对寻欢作乐不感兴趣，我正在寻找的是圣杯。

——玛丽安娜·费思富尔，《费思富尔》

“谁是波希米亚人?”“谁才算是真正的波希米亚人?”每当提到自己关于波希米亚的工作时,这些问题就会浮现在我的脑海里。其实这些问题根本不存在,因为问这些问题的人都自信他们已经知道了答案。然而尽管关于波希米亚有各种各样的定义,但它们都不能让人满意,我们关于反叛艺术家的陈词滥调其实是对波希米亚人形象的妖魔化,把互相冲突和彼此矛盾的成分硬拼凑到一起。

1850年,第一个为波希米亚作宣传的作家亨利·缪尔热,把波希米亚人说成是“饮水艺术家”,因为他们太穷,沉溺于工作,没钱也没时间喝酒[1]。然而当小说家贝丽尔·班布里奇1995年听说她住的卡姆登区是伦敦最有波希米亚风格的地方的时候,她非常愤怒,争辩说:“波希米亚人的意思是成天聚众酗酒,但是我周围每个人都玩命工作。”[2]

一边是酗酒,一边是工作,为了弄清难以琢磨的波希米亚本质,人们付出了大量的努力。有时他/她是成功的,但是又自我毁灭,例如杰克逊·波洛克。有时又像莫迪利亚尼那样,生前贫困潦倒,默默无闻,死后才出名。另一方面,波希米亚人又像一个缺乏天赋却自诩为天才的人,和其他失意者厮混,虚度光阴;或者像奥斯卡·王尔德,将天才运用在生活上,而仅仅只把才干用在工作中。波希米亚人既是天才又是骗子,既是清教徒又是流浪汉,既是工作狂又是浪荡子,他的身份往往取决于相反的一面。有时波希米亚人(善)和资产阶级(恶)对立,有时是艺术家(善)和波希米亚人(恶)成对比,或者又是“真正的”波希米亚人(善)对抗伪波希米亚人(恶)。[3]更复杂的是:“没有什么行动或姿态是能代表波希米亚人,而波希米亚的圈外人不能,或尚未能做的。”[4]

因此，给“波希米亚”和“波希米亚式”下定义，既复杂又令人沮丧。说它复杂是因为“波希米亚式”这个形容词的内涵包括如此多不同的甚至完全相悖的生活方式以及五花八门的团体、群体和个体的组合。说它令人沮丧是因为关于波希米亚的各种定义如此矛盾，每种定义都有人坚信不疑。实际上，这个老生常谈的问题——“谁是波希米亚人？”“谁才是真正的波希米亚人？”——是神经质强迫症在文化上的同义词，在这个问题背后实际上隐瞒和暗示了另外一个完全不同的问题。让我们感兴趣的，不应是一整套清楚定义的波希米亚人的特点，而应该是波希米亚人为什么会出现。这些反复被提及的问题表明了观众的矛盾心态，他们参与创造了这一套陈词滥调，从而不愿对其进行解构。这些问题展现了这个矛盾，同时又否认了这个矛盾。因此更好的问题可能是：“什么是艺术家这个观点到底是什么时候产生的？为什么会产生呢？”

“垮掉派”的诗人肯尼斯·雷克斯罗特[5]写道：“巴比伦没有波德莱尔”——在古巴比伦文化中没有波希米亚人的容身之地。同样，在中世纪和文艺复兴时期的欧洲，持不同政见的反叛艺术家——夏尔·波德莱尔是其中的一个典型例子——得不到人们的容忍和理解。这种艺术家可能是地位卑微的技工，也可能是大名鼎鼎的大师，但不管是哪一种，一般都被紧紧地束缚在自己为之工作的世界里。艺术算不上反抗，至少不算典型的反抗；恰恰相反，艺术家是社会的仆人，而不是社会批评家。

文艺复兴时期的主流观点认为，艺术家是随遇而安的。实际上当时也有不同观点，根据柏拉图学派所谓天才是孤僻而忧郁的看法[6]，文艺复兴时代的新观点认为艺术家“不守陈规，在公众的眼中，他们自成一派，最终形成了现在人们所说的波希米亚团体”[7]。在中世纪和文艺复兴时期，生活放荡的艺术家和作家的情况也是这样，例如弗朗索瓦·维庸、卡拉瓦乔、克里斯托弗·马洛等人。然而，这些人并不够典型；倒是狄德罗的小说人物，“拉摩的侄儿”，一个性格孤僻的怪人，有时被看成是一个波希米亚的早期形象。另一方面，十九世纪羽翼丰满的波希米亚人属于一种明显的亚文化。波希米亚是对十九、二十世纪的艺术家、作家、知识分子和激进分子在西方社会（或者可能是整个世界[8]）为创造一个世外桃源所做努力的称呼。尽管身处其中的成员都极端个人主义，但波希米亚依然是集体的事业。随着艺术家在陌生的“现代”世界中，令人吃惊地从受雇的空想家向激烈的社会批评家转变时，波希米亚人参与并创造了一种反对主流文化的

社会环境。

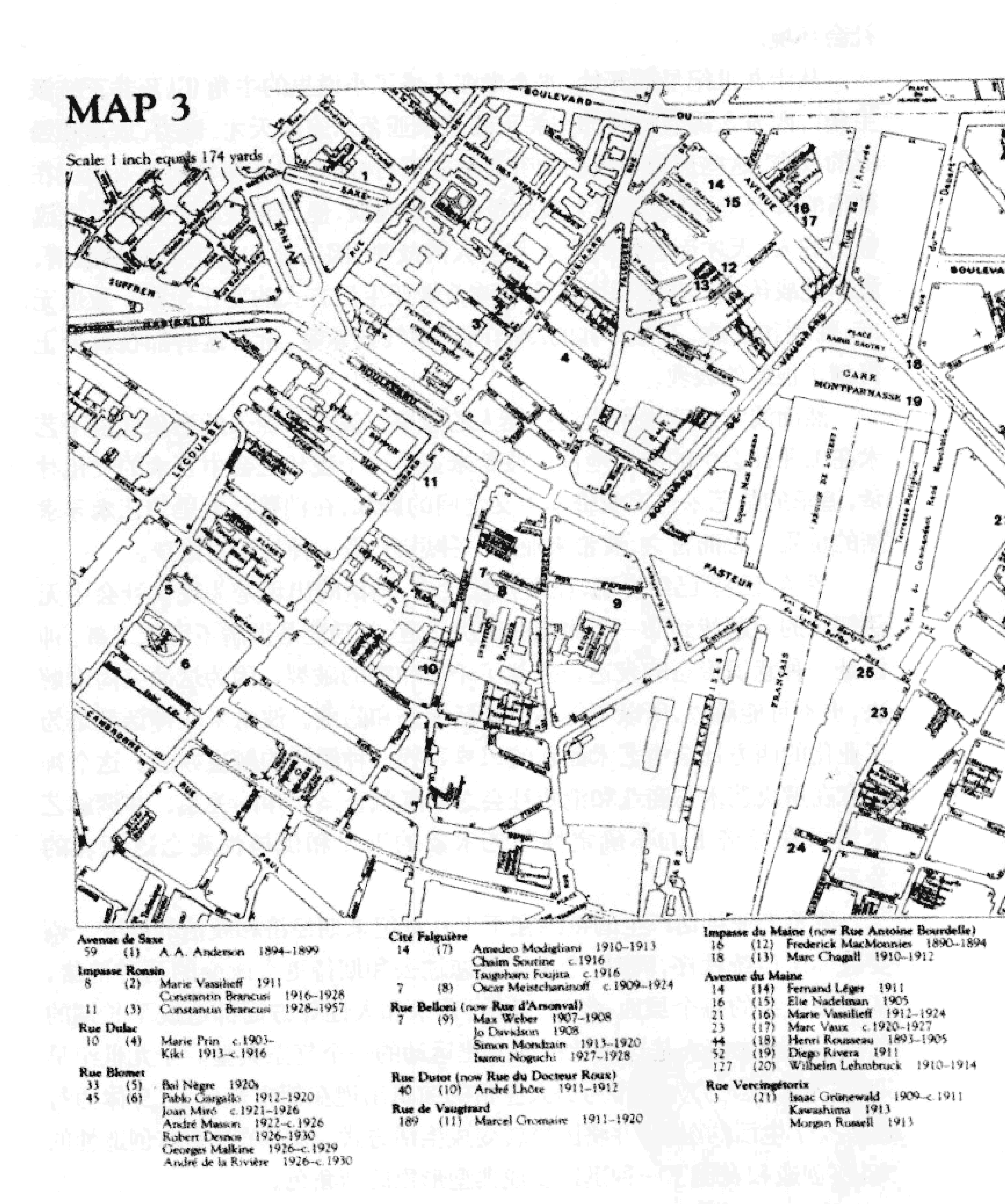
从十九世纪早期开始,波希米亚人成了小说里的主角(以及非正统派主角),西方人渴望听到那些关于波希米亚艺术家的天才、魔力、放逐和毁灭的故事。这些形象与他们的听众是密不可分的。只要波希米亚人出现在都市的舞台上,就会拥有大批如饥似渴的观众,他们喜欢肮脏污秽但充满魅力的人,天才而古怪的男人和女人的故事,因为他们的生活充满激情,敢于挑战传统。在演出中表现了波希米亚生活方式的变化无常,放纵无度,胜利和失败,不合时宜的冷酷而严肃气氛等等,所有这些都在舞台上得到了很好的表现。

然而波希米亚远不止这些怪人的逸事,波希米亚人的形象代表了艺术在工业社会中的矛盾地位。波希米亚是一个现代社会中艺术的文化神话,追求的是艺术与工业资本主义之间的调和,在消费社会里为艺术寻求新的位置。总而言之,波希米亚是一种思想,是一种神话的化身。

罗兰·巴特[9]已经说明,在现代社会中,神话的出现是为现实社会中无法解决的问题找到的一个假想的解决之道,其功能是调解不可能之事。神话是一种意识形态的表达,掩盖了矛盾冲突的破裂,因为这冲突尚未解决,也不可能解决,所以不得不用神话掩饰和隐藏。波希米亚神话就是为工业化的西方社会中艺术面临的困难寻找一种假想的解决办法。这个神话意在解决艺术与商业和消费社会之间既融合又排斥的关系,并调解艺术需求在经济上的不确定性与艺术家的天才和优越性观念这两者的关系。

波希米亚神话产生的根源在于十八世纪末期经济和政治的剧变。剧变破坏了传统秩序,同时,产生了留恋过去和期待更大改变的两种情绪,从而在社会的每个层面:经济、政治、艺术和人性等方面都造成了长期的危机。波希米亚人是这场危机的文化运动的一个复杂典型。十九世纪早期,波希米亚人首先是作为引人注目的演员出现在都市舞台上,身体力行地夸大了生活的困境,并将困境转变成生活方式。他不单是富有创造性的人,还创造和表现了一种迅速变成典型形象的新角色。

波希米亚神话——艺术家有别于其他种类的人的观点——建立在艺术家是“天才”的观点基础之上,而艺术家天才观是继工业化和法国大革命而起的浪漫主义运动发展起来的。浪漫派诗人是反社会的艺术家。他/她不满现实、反对和批评现状,这些想法都通过政治的、美学的,或者艺术



Avenue de Saxe
59 (1) A.A. Anderson 1894–1899

Impasse Ronsin
8 (2) Marie Vassilieff 1911
Constantin Brancusi 1916–1928
11 (3) Constantin Brancusi 1928–1957

Rue Dulac
10 (4) Marie Prin c.1903–
Kiki 1913–c.1916

Rue Blomet
33 (5) Bal Nègre 1920s
45 (6) Pablo Gargallo 1912–1920
Joan Miró c.1921–1926
André Masson 1922–c.1926
Robert Desnos 1926–1930
Georges Malkine 1926–c.1929
André de la Rivière 1926–c.1930

Cité Falguière
14 (7) Amedeo Modigliani 1910–1913
Chaim Soutine c.1916
Tsuguharu Foujita c.1916
7 (8) Oscar Meistchaninoff c.1909–1924

Rue Belloni (now Rue d'Arsonval)
7 (9) Max Weber 1907–1908
Jo Davidson 1908
Simon Mondzain 1913–1920
Isamu Noguchi 1927–1928

Rue Dutot (now Rue du Docteur Roux)
40 (10) André Lhôte 1911–1912

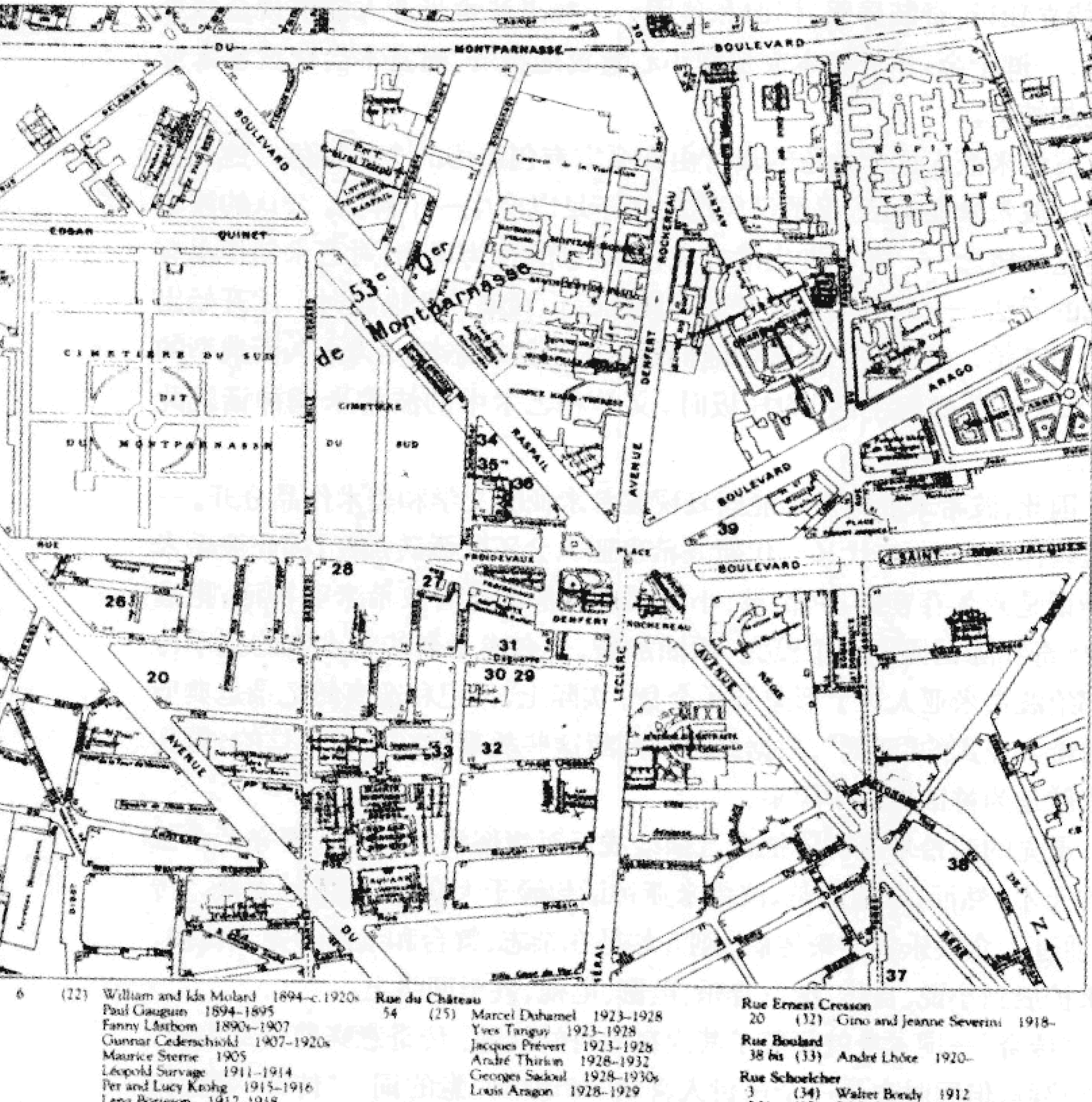
Rue de Vaugirard
189 (11) Marcel Gromaire 1911–1920

Impasse du Maine (now Rue Antoine Bourdelle)
16 (12) Frederick MacMonnies 1890–1894
18 (13) Marc Chagall 1910–1912

Avenue du Maine
14 (14) Fernand Léger 1911
16 (15) Elie Nadelman 1905
21 (16) Marie Vassilieff 1912–1924
23 (17) Marc Vaux c.1920–1927
44 (18) Henri Rousseau 1893–1905
52 (19) Diego Rivera 1911
127 (20) Wilhelm Lehmbruck 1910–1914

Rue Vercingétorix
3 (21) Isaac Grünewald 1909–c.1911
Kawashima 1913
Morgan Russell 1913

图1 巴黎波西米亚:鼎盛时期的蒙帕纳斯区,1910—1930



6	(22)	William and Ida Molard 1894–c.1920s
		Paul Gauguin 1894–1895
		Fanny Lästbom 1890s–1907
		Gunnar Cederschiöld 1907–1920s
		Maurice Sterne 1905
		Léopold Survage 1911–1914
		Per and Lucy Krohg 1915–1916
		Lena Börjeson 1917–1918
50	(23)	André Lhôte 1912–1914
		Andrée Ruellan 1923–1929
		Jan Matulka c.1923–1928
		Stuart Davis 1928–1929

Rue Perrel

2 bis	(24)	Henri Rousseau 1906–1910

Rue du Château

54	(25)	Marcel Duhamel 1923–1928
		Yves Tanguy 1923–1928
		Jacques Prévert 1923–1928
		André Thirion 1928–1932
		Georges Sadoul 1928–1930s
		Louis Aragon 1928–1929

Rue Cels

7	(26)	Alexander Calder 1928–1929

Rue Froidevaux

17	(27)	Lodewijk Schelfhout 1907–1908
37	(28)	Marcel Duchamp 1923–1927
		Marie Vassilieff 1924–1935

Rue Daguerre

19	(29)	Joseph Stella 1912
21	(30)	Georges Malkine 1924
22	(31)	Alexander Calder 1926–1928

Rue Ernest Cresson

20	(32)	Gino and Jeanne Severini 1918–

Rue Boulard

38 bis	(33)	André Lhôte 1920–

Rue Schoelcher

3	(34)	Walter Bondy 1912
5 bis	(35)	Pablo Picasso 1913–1916

Boulevard Raspail

278	(36)	Serge Férat 1913–

Rue de la Tombe Issoire

71	(37)	Edouardo Benito 1919–1921

Rue du Saint Gothard

8	(38)	Chaim Soutine 1925–1926

Boulevard Arago

99	(39)	Henri-Pierre Roché 1920s

家特有的行为和生活方式表达出来。这个神话包含罪恶、放纵、大胆的性爱、特立独行、奇装异服、怀旧和贫困——如果波希米亚人能够视金钱如粪土，一掷千金，不像资本家那样小心翼翼地投资，财富本会让波希米亚人更加神奇。

波希米亚人这个角色的素材由许多富有创造力的个体提供，他们都经历过波希米亚生活，但是仅凭这些还不足以产生一个神话。公认的波希米亚这个概念——即一种生活方式，有自己的行为举止，对艺术创作也有自己的看法——只有当作家开始为此描写，画家为此描绘时，才开始出现。一开始，当这些艺术家把他们暂时的生活状态树立为永久而典型的"艺术家应当如何生活"的样板时，文学和艺术中的波希米亚神话就此产生。

因此，波希米亚绝对不能同表现波希米亚的文学和美术作品分开。一旦这些作品产生，一代又一代新波希米亚人会不断添砖加瓦，因此波希米亚神话是永久存在的，回忆录、小说和自传都讲述着波希米亚神话，把逸事、传奇和陈词滥调说个没完，添油加醋，著名或无名的艺术家的生平传奇都给波希米亚人这个形象塑了金身。实际上，传记和逸事回忆录是典型的波希米亚式的"证据"，根据经验来判断这些故事往往是不可信的，但其价值就是为神话提供了源泉。

最先的波希米亚群体把自己描绘成反对庸俗资产阶级，困守艺术孤城的天才。然而，矛盾的是，波希米亚神话起源于大众，并且依赖大众，"传奇"通过大众娱乐宣传来传播。刚开始是在杂志、舞台和绘画沙龙上传播，后来扩展到小说、自传、流行音乐、电影、电视，甚至网络上。

"传奇"一词本身就预警了其内在固有的问题。传奇意味着传奇人物，鹤立鸡群，但同时也是一个虽讨人喜欢，却虚情假意的词。"传奇"笑脸相迎所谓"奇人"种种可爱的怪癖，大加赞美波希米亚英雄人物，暗地里却巧妙地损毁着这些英雄。同时，这个词还暗示所谓"传奇"是虚构的，隐藏了一种更为真实而神秘的"事实"，掩蔽了神话背后"真实的"人。

例如，苏珊娜·瓦拉东，是二十世纪早期为数不多的几个女艺术家之一，她的重要贡献死后才被人们认可，然而这种认可看来与她不合常规的生活密切相关。最近在一本她的传记中，作者约翰娜·布雷德概括了瓦拉东的"传奇"，认为她的传奇由"贫困生活和传奇经历"两个重要部分组成，瓦拉东传奇的重要内容还包括图卢兹·劳特累克生活的那个时代的蒙马

特尔的独特风情——康康舞、下流歌曲、娼妓、在社会底层寻找主题的画家等等。

> 在蒙马特尔的中心,就是这些明星:喜怒无常、热爱生活的瓦拉东,比她小二十一岁的丈夫安德烈·乌特,她酗酒的儿子以及画家郁特里洛。她是一个从模特一跃而成为艺术家的女人,一个自由自在、充满活力的性感女人,一个知道如何使自己戏剧化的女人,简而言之,她是巴黎波希米亚艺术家的杰出典范。这就是瓦拉东神话。[10]

特丽比、咪蜜和玛格丽特·戈蒂埃结合成了一个整体。约翰娜·布雷德批判那些永无休止重弹老调的陈词滥调——将生活化解为艺术的"故弄玄虚"。相反,她企图发现和描写一个"真实的"瓦拉东。然而,她认为"真实"和"传奇"是对立的,本希望通过找到"真相"来解构神话,却反过来恰恰加强了这个神话。试图分离这两者,仅仅会夸大或者改写这个传奇,而没有废除传奇。因为去寻找真相,并号称要描写"真实"的行为,其更常见的结果恰恰是建立另一种虚构——没完没了地要复原当事人的各种特点。

这种毫无结果的对"真实"的追求分散了那些真正的问题:首先,为什么会存在一个波希米亚"传奇"?到底是什么样的渴望让听信这个神话的人,即资产阶级的听众去创造,或者至少是认可了这个艺术家的形象?波希米亚神话表达了他们什么样的集体渴求?换句话说,是什么让波希米亚人和资产阶级之间眉来眼去,既相互吸引又相互排斥?因为这是一个在西方工业社会和由之产生的文化之中长存的爱恨关系。"这相互对立的两方——波希米亚和资产阶级之间既互相吸引,又互相憎恶,永无休止、纠缠不清的吸引和排斥,他们不断地激怒、迷恋、思念又渴望着对方……不管是嫉妒、轻蔑或者钦佩,其实都是爱神在背后作怪",克劳斯·曼[11]在二十世纪二十年代这样写道。像所有爱恨关系一样,传统社会和波希米亚反主流文化之间的关系既不稳定,又让人着迷,包含互相矛盾的信仰和水火不容的观念。

波希米亚神话始终围绕着真实性这个中心难题。大生产能够创造新的艺术形式,并用机器取代工匠,这更加深了人们对艺术和艺术家地位的怀疑。例如,当照相机能够如此方便快捷地记录人物或风景的时候,画家



图2 美国波希米亚：一战后的格林尼治村

的技能就显得并非必不可少。文化成为商品，社会要求艺术家屈服于不断扩张的市场。为成功应付这些不熟悉的形势，艺术家们逐渐致力于富有挑战性的实验艺术。现代主义艺术和不妥协的先锋派作品试图通过强调艺术和大众娱乐之间的分界线来重新确立艺术的优势地位。不幸的是，他们往往遭到失败，因为凡俗的公众发现这些实验艺术变得越来越无法理解，便倾向于把这些艺术看作是蓄意开玩笑或者对公众彻底的羞辱，他们感到越来越没信心分清艺术的好与坏，分不清真实还是做作，因此这些实验艺术很容易被人们抛弃。在十九世纪中叶，批评家约翰·罗斯金看了惠斯勒的画后感到十分愤怒，认为这些画简直是抽了他一记耳光；在二十世纪

二十年代，成千上万的观众要是不被拦着，会把德国达达主义艺术家撕成碎片，因为达达主义的作品不知所云，对布尔什维克主义又大加赞颂(这很好理解)。反过来，艺术家又鄙视观众粗俗而没有品味。这样，艺术家和观众的关系彻底改变，取而代之的是相互的猜疑和羞辱，更矛盾的是，尽管如此，现代成功的艺术家却名利双收，令前辈们望尘莫及。

波希米亚人用行动展示了艺术家被变化无常的现代社会所包围。波希米亚人不仅在生活、打扮和举止上不同于社会主流文化，还刻意行事让观众感到震惊和愤怒，波希米亚人夸大了他/她与造就了他们的社会之间又爱又恨的关系。关于波希米亚人的老一套故事本想隐藏，但却不经意地暴露了其核心价值的不确定性，因为这些老故事把艺术家说成既是真诚专注的创造者，又是装模作样的冒牌货。他/她既是庸俗无知的资产阶级的英勇敌人，又是说大话的酒吧懒汉；既代表了社会最高尚的价值观，又是欺世盗名的伪君子。正是这“水火不容”引出了这样一个实际上无法回答的问题：谁才算是真正的波希米亚人？

波希米亚人天性中“水火不容”最显著的特征之一是弥漫在波希米亚生活方式中百折不挠的怀旧情结。二十世纪二十年代，格林尼治村的马尔科姆·考利[12]写道：“波希米亚总是留在昨天”，他们的继承者总是哀伤地回忆起那段纯真的黄金时代，即波希米亚还未被商业文化和旅游者污染前的时光。波希米亚人总是坚信他们是最后的*真正的*波希米亚人，真正的波希米亚已死，波希米亚之死或是被当代娱乐业摧毁了真正的艺术，它贪婪地把波希米亚商业化了；或者是因为波希米亚如此成功地侵蚀了资产阶级的道德：“(格林尼治)村拥有的自由不逊于从前，但既然城郊都已经赶上甚至超过了格林尼治村，那么还到哪里去找曾经鼓舞着波希米亚去对抗传统的挑战和反叛呢？”[13]

一方面波希米亚已经死了，另一方面波希米亚又无处不在，这种矛盾观念令人困惑。事实上，波希米亚是在工业资本主义发展到某个特殊点时才出现的，是艺术创作的方式发生改变造成的反应。确实，波希米亚神话的怀旧主题把波希米亚人固化成一个历史符号，或多或少已经随着造就他们的环境的消失而消失了。波希米亚的怀旧情结部分是缘于对逝去青春的某种哀悼，因为波希米亚的信徒都是年轻人。但是，如果波希米亚的价值观确实以一百年前都难以想象的程度融入了主流社会，那么，波希米亚价值观的坚定不移，一度被认为无法无天的波希米亚式的做法、态度和

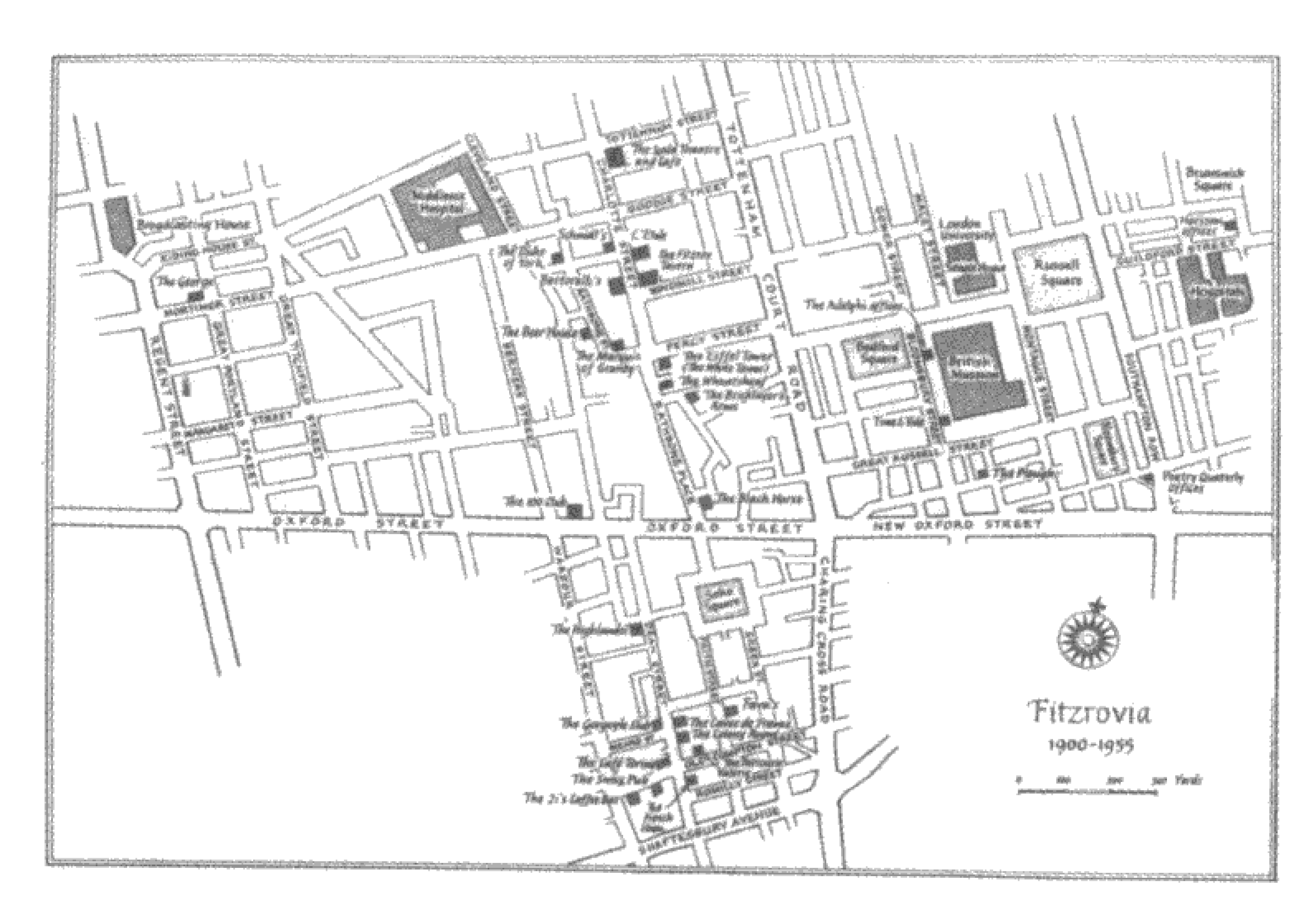


图3 1900—1955年间，索霍区的费兹洛维亚

品味在今天也大为流行，这带来了比“什么是‘真正的’波希米亚人，他们的消亡或转变”更深刻的问题：我们今天都是波希米亚人吗？如果是的话，为什么呢？

探究这个问题，若采用主题研究方法，对许多波希米亚人的生活将是管中窥豹，而不是完整的描写——然而很多波希米亚故事本来就是零碎和不完整的。另外，主题研究式的描述不会陷入怀旧情结，而编年体的讲述就往往会更加怀旧。此外，主题研究的方法还把构成波希米亚风情的种种奇特和多彩的生活拼贴起来，饶有风味，创造出独特的戏剧性景象。波希米亚是一个舞台，众人在舞台上表演，主角虽光彩照人，也要依赖身边无数跑龙套的小角色。尽管这些龙套湮没无闻，仅仅在与主角相关时才被人们记起，但他们的生活和主角一样有趣，甚至更为奇特。但他们的生活只留下点滴碎片，增添了波希米亚的神秘感，让人更为着迷。

波希米亚是一个舞台。它也是一个神秘王国。亨利·缪尔热写道：“波希米亚人的下场或者是进学院搞研究，或者是进医院，或者是陈尸太平间。”对记者阿尔丰斯·德·卡伦而言，“波希米亚王国的北界是欲望，南界



图4 二十世纪二十年代，魏玛时代的柏林波希米亚

是痛苦，东临幻觉，西通救济所”。对于另外一些更加乐观的作家而言，它的边境是“寒冷、饥饿、爱和希望”。[14]

波希米亚既是目的地也是前往目的地的旅程。今天阿瑟·兰塞姆以《燕子和亚马逊人》系列儿童读物的作者为人所知，但在二十世纪之初，他这个年轻的波希米亚人出发前往伦敦，“就像向新大陆进发的哥伦布，或者像拆掉帐篷走向未知森林的吉普赛人一样”。[15] 1923年，小说家凯·博伊尔把她到达巴黎比作朝圣。她戴着吉普赛人的耳环，围着吉普赛围巾，径直走向西尔维娅·比奇开在塞纳河左岸的“莎士比亚之友”书店，她在人行道上徘徊，希望看见乔治·穆尔或者詹姆斯·乔伊斯，当时她感到自己已经到达了令人肃然起敬的旅途终点。三十年后，另外一个满怀希望的作家，伯纳德·科普斯只需从伦敦东区的查令十字街之类的地方起步，就能走进“我的索霍区王国”[16]。玛莉安娜·费思富尔说她十几岁就开始寻找波希米亚，她说，“我只想抽着高卢烟，喝着黑咖啡，和邪恶的女人和无所事事的年轻人谈论荒诞不经的故事以及化妆品……我对寻欢作乐不感兴趣，我正在寻找的是圣杯。”[17]

波希米亚寻找的实际上是一种逃避和救赎的世俗圣杯神话，在这个神话里，现代工业城市取代了亚瑟王的宫殿。波希米亚首先是一种探索，更多的是对个性的追求，而不是个性本身；波希米亚是乌托邦，而不是具体的所在。

这本书的第一部分着眼于波希米亚神话产生的方式。第二章在分析有利于波希米亚出现的社会和经济环境方面比后面的几章更重理论。第三章描写了孕育波希米亚人的都市文化。第四章到第九章介绍了对这个神话做出了重要贡献的某些个人。在这些章节中还介绍了被忽视的波希米亚女性角色，她们在这些章节的论述中占有一席之地。

第二部分致力于分析波希米亚探索的主题：讲述了波希米亚人如何着装，性爱的地位，追求放肆和极端的经历，以及波希米亚不妥协的政治态度。最后，对波希米亚的反主流文化与大众文化之间的关系进行探究，并确切地表明，波希米亚并没有消失，而是改头换面。尽管人们常对此忽视，但其实这种转变的道德意义，依然是新千年之际某些最激烈的文化辩论的核心。

注 释

1 Henry Murger, *Les Buveurs d'Eau* (Paris: Michael Levy, 1853), p.80.

2 Megan Tressider, 'The Awful Funny Life of Beryl', *The Guardian*, Saturday, 8 April 1995, p.27.

3 Helmut Kreuzer, *Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968), p.17.

4 Jerrold Siegel, *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830—1890* (New York: Viking, 1986), p.12.

5 Kreuzer, Die Boheme, p. 278, quoting Kenneth Rexroth, 'San Francisco Scene', *Evergreen Review*, vol. 2, no. 2, 1957.

6 Marilyn Brown, *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1985), p.7.

7 Rudolf and Margot Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (New York: 1969), p.16, Weidenfeld and Nicolson, London: 1963.

8 我完全认同波希米亚主要是西方文化现象之一这个观点，由于篇幅有限，我没有探讨例如拉丁美洲各城市中的波希米亚社区。关于拉丁美洲，以及某些非洲、印度和东南亚城市中可能存在的波希米亚领地是不是殖民主义和西方化的结果这个问题过于复杂，我自觉学

力不足，没有论及。

9 Roland Barthes, 'Myth Today', in *Mythologies*, trans Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1957), pp.109—159.

10 Johanna Brade, *Suzanne Valadon: vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassische Moderne* (Stuttgart: Beber Verlag, 1994), p.7.

11 Klaus Mann, *The Turning Point* (orig publ 1942; London: Oswald Wolff, 1984), p.xii.

12 Malcom Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s* (orig publ 1934; London: The Bodley Head, revised edition, 1964), p.62.

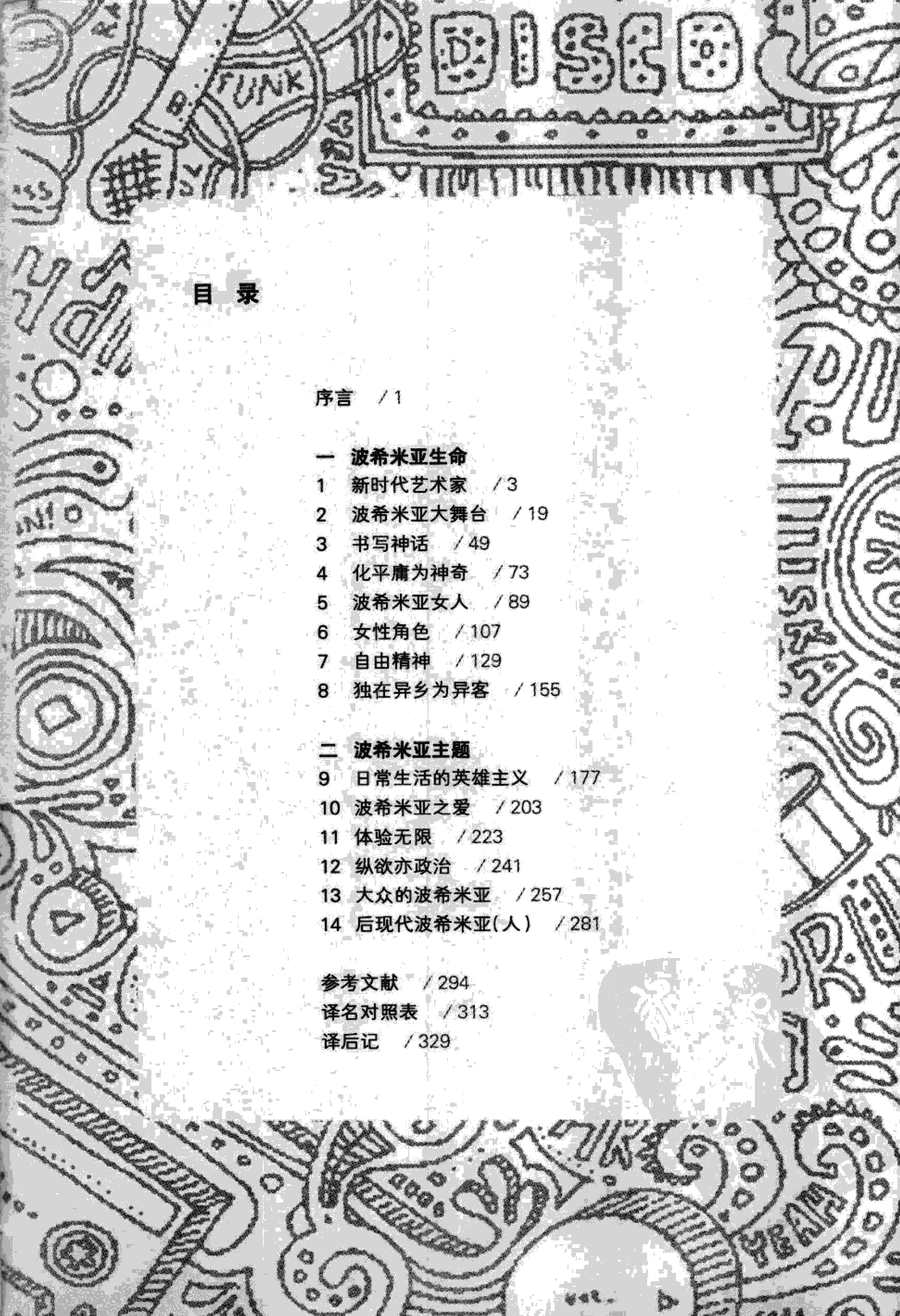
13 Russel Jacoby, *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe* (New York: Basic Books, 1987), p.32, quoting Milton Klonsky, 'Greenwich Village: Decline and Fall', *Commentary*, 6 November 1948, pp.458—459, 461. 雅各比的这本书对这个主题有详尽的探讨。

14 所有三条都引自 Joanna Richardson, *The Bohemians: La Vie de Bohème in Paris, 1830—1914* (London: Macmillan, 1969), p.14。

15 Arthur Ransome, *Bohemia in London* (orig publ 1907; Oxford: Oxford University Press, 1984), p.7.

16 Berhard Kops, *The World is a Wedding* (London: MacGibbon and Kee, 1963), p.172.

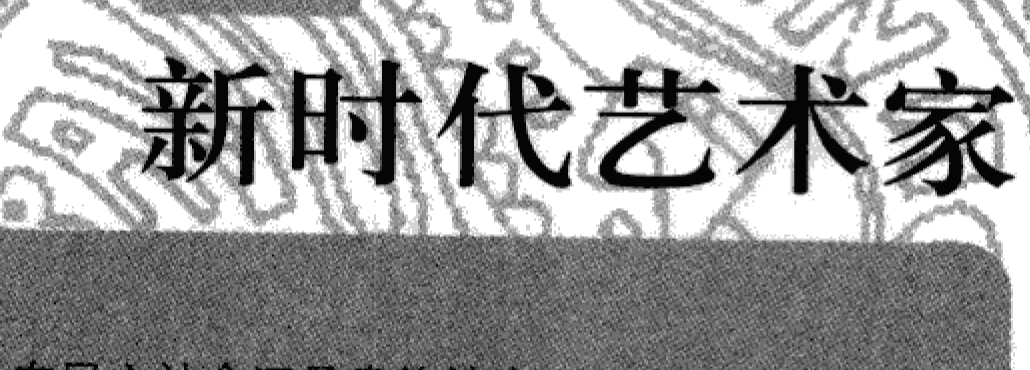
17 Marianne Faithfull, *Faithfull* (Harmondsworth: Penguin, 1995), p.47.



目 录

一

波希米亚生命



1 新时代艺术家

无论是在民主社会还是贵族社会，是在共和国还是极权君主国或是立宪君主国，诗人们都无法容身社会…… 这些杰出却不幸的人，在平庸的芸芸众生中，像小学徒一样生来就被自己的天才所残酷驱使。

——夏尔·波德莱尔，《埃德加·爱伦·坡》



波希米亚人的出现，和十八世纪末法国大革命和工业革命的推动是分不开的。工业现代化带来了一个充满变化的时代，其变化之快，规模之大，都是骇人听闻，前所未见。

> 一切社会状况不停的动荡，永远的不安定和变动，这就是资产阶级时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的僵化的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切坚固的东西都烟消云散了。[1]

艺术领域和其他生产领域一样，也发生了变化，波希米亚人这个传奇形象的本身就表现出变化带来的冲突。首要的是，艺术的作用发生转变。在中世纪社会中，艺术曾完美地融入宗教社会制度中。艺术作品有宗教意义和宗教目的(例如绘画作品描绘圣经故事，或者圣徒的传奇)。作品是由集体创作的手工艺品，对艺术品的接受方式也是集体和大众活动；基督教会众将这些艺术品创作视为表达信仰崇拜的必要组成。[2]

随着文艺复兴，“宫廷”艺术出现了，其作用也很明确：为王公歌功颂德，表现宫廷社会。艺术家独立进行创作，但是对艺术品的接受方式仍然是集体活动[3]。随着资产阶级的崛起，进一步的变化发生了。现在，创作和接收艺术品都是个人行为。不必在盛大的宗教和世俗典礼上挤在他人中间才能欣赏画作，观画成了个人和主观的体验。[4]

工业经济撕裂了天经地义的传统，把乡村剥削得一贫如洗，极快地建起大都市，向巨大的新增人口倾销这些人本来并不觉得需要的新商品和

新体验。随着财富的增长，生活中的艺术需求也得以扩张。崛起的资产阶级需要家具、陶瓷器皿、绘画、装饰品、织物和墙纸等家居品，一个人数不断增长、富有教养的人群出现了，他们要阅读文学，欣赏绘画，观看音乐会和表演，还需要各种各样的文化活动让他们娱乐和给他们文化熏陶。出版社因而得以扩张，更多的剧院、音乐厅、图书馆和博物馆开张，新闻业也发生了变革。最后，面向大众的商业文化也出现了。

工业化也让艺术品和手工艺品创作以及人们赞助创作的方式进一步发生巨变。熟练的手工艺匠人数百年来是城市重要的财源，并且形成了强大的行会。行会像组织石匠、裁缝和铁匠一样，安排画家和雕刻家进行创作。[5]但是到了十七世纪，赞助人制度的发展使得高雅艺术和其他手工业分离。贵族或者王室的赞助人雇佣了作曲家、画家、作家甚至哲学家（例如伏尔泰），有时给艺术家们年金和养老金，有时直接掏钱购买他们的作品。现在，随着工业化发展，市场逐渐取代了赞助人制度。

尤其是在英国，艺术的商业化在十八世纪以来已经步入正途。成功的英国作家如亚历山大·蒲柏是独立作家；1762年，小说家奥利弗·哥尔德史密斯写道："在当代英国，有一些诗人已经不靠大人物来养活，他们现在唯一的恩主就是大众。大众从集体上说，是个慷慨的好主人……以前嘲笑艺术家在阁楼容身也许还算风趣，但以后不会这样了，因为情况已经变了。"[6]

在法国，随着法国大革命而来的市场化运动，来得更为突然。十八世纪中期以来，变化已经开始，评论家开始出现，举办公共展览，建立了法国皇家绘画雕塑学院，[7]作家和画家已经开始和匠人以及手工艺者分开。[8] 1789年以后，崛起的资产阶级终于解散了古老的行会式组织，这就带来了严重的危机：在旧政权中扶持艺术创作的体制被摧毁了。例如，法国皇家学院在1793年停办。艺术领域的自由市场之路从此敞开了。但是艺术品的老客户，即贵族和教士，也消失了。而依然存在的懂艺术的鉴赏家团体，不再必须是能买得起艺术品，以此资助艺术家的那些人。[9]

到了十九世纪的头几十年，文学和艺术王国确立和构建起来，"自有其运行规则……是自主的王国"。[10]环境的改变和浪漫主义运动的影响相结合，使"画家"或"作家"有了新的含义。市场动摇了艺术和手工艺的组织，浪漫主义则将艺术天才拔高成神灵般的英雄。艺术现在表现的是独一无二的，有创造力的艺术家的独创，艺术家的天职是认识自我，以及自己独特的视角，而不是表达社会上天经地义的信念。

有些艺术家欢迎艺术市场化的到来，这样他们就不用依赖于权贵或富人。他们相信艺术家终将在社会上自得其所。一位法国评论家1832年在颇有影响力的刊物《艺术家》上写道：

> 各种艺术何时有过这样的绝对的权威……艺术家从来没有这样的大众影响力……今日的艺术家是社会的中心，他从所有人的欲望和痛苦中汲取灵感，为所有人创作作品；艺术家不再是仆人，而是人；他只靠手艺吃饭，可以自由地发挥天才来创作；因此艺术家的社会地位变得更高贵，更独立，更有利于艺术的发展。[11]

这种兴高采烈很快就不见了，因为形势清楚了：新自由对某些人来说不过是去饿死的自由。赞助人制度也许已经令人生厌，但是至少相对来说，还指望得上。现在，历史悠久的工艺遭到了工厂化生产的挑战，各种形式的艺术都被市场的变幻无常所驱使。艺术家不再有确定的观众了，尽管赞助人资助了某些艺术创作，但是资产阶级顾客的品味究竟如何，还是个未知数，艺术家们不得不猜测什么作品才能中他们的意。艺术品正在变成一种普通商品，出于投机目的而被制造出来，希望能卖出去。艺术家不但要为了赚钱滥用自己的艺术，还要取悦那些没眼力的（至少艺术家这么看）观众。

这样，艺术家和资产阶级的“粗人”(philistine)就对立起来了[12]：这些愚钝、没有鉴赏力的粗人认为艺术是地位的象征，是展示财富而不是体现格调的机会。哥尔德史密斯将新的大众描绘成“慷慨的好主人”，这都不错，因为他是幸运的，他虔诚的小说正对广大中产阶级读者的胃口。那些不如他幸运的艺术家则感觉他们不过是换了个更糟糕的新主人，现在不得不用作品取悦新贵。结果是画家都埋头绘制专用于装饰闺房或沙龙聚会的多愁善感的图画，而不是创作宏大的艺术主题。上文引用的那个批评家后来又写道：“绘画艺术专搞平版画、相册和小插图，只想赶快做完，马上卖掉。伟大的歌剧音乐已经被表演歌舞杂耍的管弦乐团所取代了。”[13]

后来，波德莱尔曾将新形势下的艺术家比做古罗马的角斗士，惨遭折磨来博观众（即可恨的资产阶级）一笑。[14]古斯塔夫·福楼拜在给他的朋友、剧作家费多的一封信中，也用了同样的比喻：“资产阶级甚至不知道到我们把心都给他们了，角斗士并没有灭亡：每个艺术家都是一名角斗士，以

死亡的剧痛来取悦大众。”[15]

波希米亚人和资产阶级的对抗造就了一个荒谬的问题：艺术家的成功就是失败。艺术家渴望出名，得到人们承认，但是他又相信新观众毫无品味，那么，艺术家取得成功，肯定是向资产阶级的庸俗品味投降了。同理，不能取悦资产阶级大众显然就是艺术家有独创性、有天才的最可靠的证明。“艺术比赛实际上和商业世界相关，比的是看谁失败，失败者才大获全胜。现实中的赢家反而是输家：那些名利双收……那些在俗世成功的人在艺术的彼岸王国肯定不能得到拯救。”[16]波希米亚人这个崭露头角的角色就反映了这种双重的矛盾感：社会对艺术的矛盾看法，以及艺术家对俗世成功的矛盾心态。

一旦艺术家被看作社会统治团体的反对派，他就变成了一个象征性的角色，肩负着沉重的意识形态意义。他不仅代表了在工业化时代艺术创作的变化无常，而且在所有方面都变成了资产阶级社会的反对派，艺术家的生活就是对当代的社会、政治和道德价值的全盘批判，更准确的是，是批判当代社会没有社会、政治和道德价值。

现代性的核心缺陷在于：经济和消费的巨大能量和快速增长在本质上是和道德无关的。以机器生产为基础的工业经济，基于科学和技术的进步，同时也有赖于资本的自由流动，它不仅改革了生产，也破坏了所有传统和习以为常的各种体系——“一切坚固的东西都烟消云散了”。生机勃勃、所有人各自为战的现代社会产生了自由个人主义的信仰体系。这是关于个人自治、自由、不断改变的哲学：资本要自由流动，个人不再受稳固的宗教权威的约束，不再受传统风俗和尊卑制度的束缚；要求每一个公民都要有民主权力；要求艺术家有实验的自由，而不是拘泥于传统和手工艺。“现代性中一个基础的前提就是社会中的社会单元不再是团体、行会、部落或城市，而是个人。西方世界的理念就是：自主的人，一旦自己做决定，就会获得自由。”[17]

资产阶级欢迎经济上的个人主义理念，这个正在崛起的阶级从中受益良多。新工业家们大胆地在经济领域里采用激进的个人主义，迫不及待地撕碎了传统的主仆关系，同时摧毁了老派的家长式秩序。他们为自己的事业寻找新的地平线，不断追求扩张和创新的机会。但是政治和文化的自由主义却让他们警惕。正如经济上勇于探险的资产阶级一样，艺术家也希望探索新的天地，但这却不受欢迎。新的企业家阶层“担心现代文化中激

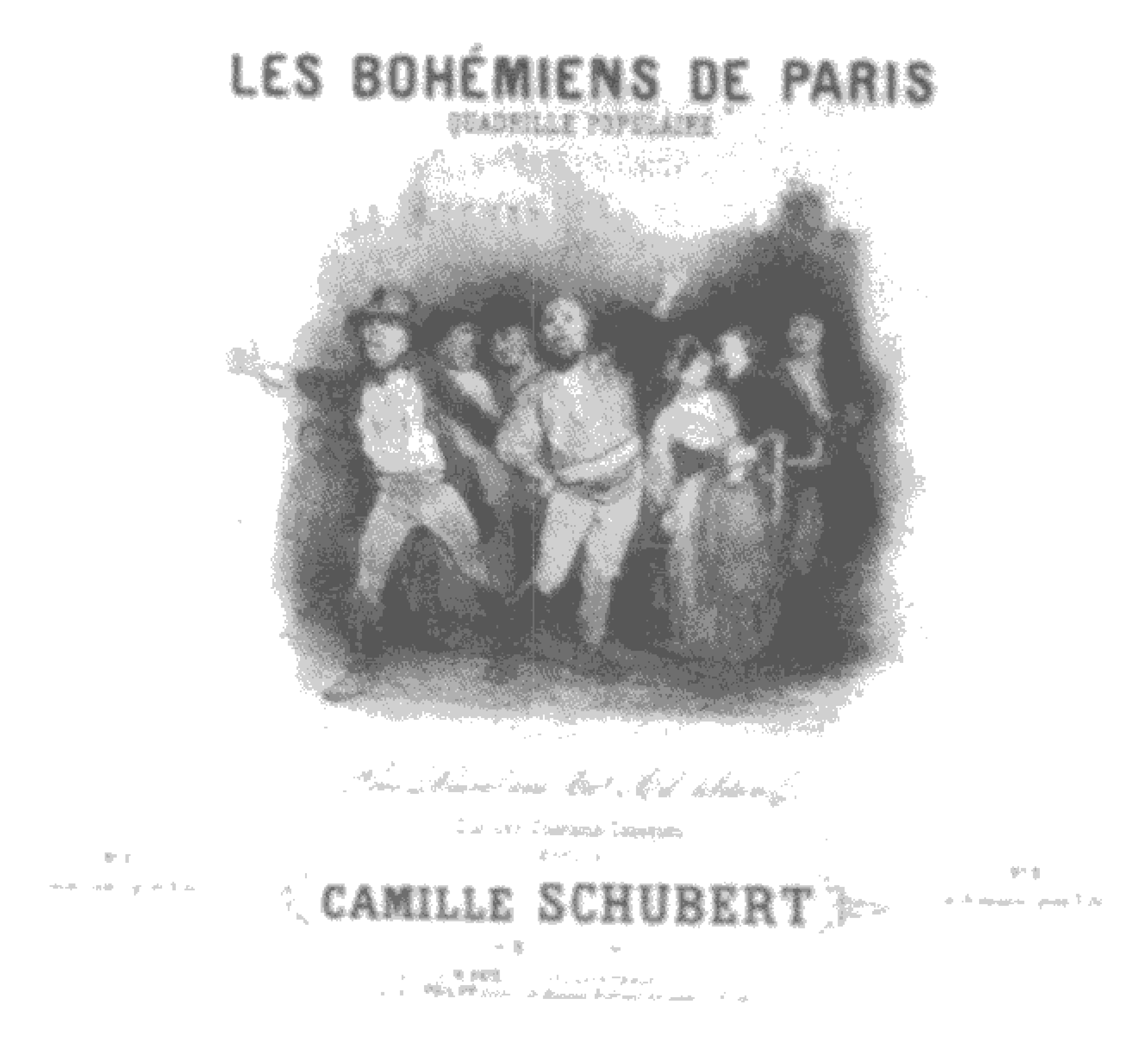


图5 流行音乐将波希米亚人的传奇广为传播

进的、跃跃欲试的个人主义”。无独有偶,“与此相反,文化领域激进的实验先锋愿意探索生活体验的各个方面,却极憎恨资产阶级生活”。[18]当权者不遗余力地打算保留传统的行为规范,或者建立起新的、更为严格的个人行为标准。但他们虽然努力,却进退两难,困惑不已。

社会学家马克斯·韦伯认为“新教伦理”,即清教徒重视勤俭、克制和工作伦理之风对资本主义的发展起了作用。然而,对于资本主义的成功,消费和储蓄一样功不可没。早在十八世纪,消费社会就已存在(也许还要更早),消费对经济扩张的推动力和重视资本积累一样强大。因此,一个自由人该消费还是该储蓄,他应该纵情享乐到什么程度,又该推迟享乐、埋头工作到什么地步,这些问题都没有定论。因此,在工作和享乐、节制和纵情之间就有着重大矛盾。此外,基督教伦理价值观在很多方面对于每个人都应该随心所欲这一信念还有争执,有时候也反对一些工业巨头新贵冷酷的社会态度。因此,十九世纪的现代主义是不完整和互相矛盾的。资产

阶级的领袖人物担心伤风败俗的洪流会吞没自身，所以打算推行严苛保守的道德准则来抑制这股洪水猛兽。这种道德准则本身并不属于资本主义，和消费主义寻欢作乐的兴奋劲不相容，却与资本主义之前的清教主义合拍。

马克斯·韦伯写道，世界从幻梦中醒来，普遍的失落感让工业社会有了忧伤的气息。现代社会是个“铁笼子”，有教养的阶层中，许多人对这个他们赖以生存的社会深切地爱恨交织。他们对这个社会的秩序疑虑重重：社会秩序看来呆板而功利，只关心挣钱，挣钱只应是手段而不是目的。在这个怀疑和辩论宗教的年代，即便是基督教的作家和思想家也感到人们看待文化和教育越来越功利，仅有宗教已经无法抵挡这股潮流。认真高尚的维多利亚时代的人于是转而把艺术树立为生活的精神意义。

有很多书将文化的作用拔高到道德和精神层面，其中马修·阿诺德的书是其中最著名的作品之一。在1867年出版的《文化与无政府状态》一书中，他批评了“俗人”，这些人“十个有九个认为从我们现在如此富足，就足以证明我们有多么伟大和幸福”。[19]阿诺德认为整个文明已经变得“呆板和肤浅”，普罗大众一盘散沙的“无政府状态”和无知的暴民思想将危及文明社会。他开的改造社会的药方是：文化。文化“对我们摆脱当前的困境大有助益：文化追求全人类的尽善尽美，这就要靠学习……古往今来最杰出的思想和言论”。阿诺德又解释了文化就是“学习如何变得尽善尽美，我们将因此了解：人真正的尽善尽美是和谐的，我们人性的每一方面都得到发挥；同时又是普遍的，社会的每个层面都得到发展”。文化首先是“内心活动”，“人的完美是在内心中的”[20]。按此定义，文化的作用和价值就近似于宗教，甚至终将取代宗教。这也有可能，因为艺术虽然像商品一样被创作出来，但仍然多少和资本家的价值观不同。

变革之风改变了富有创作力的艺术家的定义，并改变了艺术家与大众的关系。在这个崇拜技术进步和财富扩张的年代，当艺术开始和主观及个人搭上边，就丧失了其社会作用。技术不断进步，独立艺术家无处可去，他的手艺在大规模生产面前成了屠龙之技。不过荒唐的是：艺术家不同流俗的形象却逐渐丰满，这表明虽然艺术日渐无用武之地，无处容身，但艺术家的形象和特点却日益显著。

“波希米亚人”这个词表明了艺术家自相矛盾的处境，人们通过这个词能感受到艺术家们模糊地处于社会边缘，却勇于挑战的地位。法国人常

称吉普赛人为“波希米亚人”，因为人们认为吉普赛人来自中欧的波希米亚地区。十九世纪初学者们发现吉普赛语可以上溯到梵文，说明这个游荡的部落实际起源于印度，但是“波希米亚人”这个典故众多的名字还是沿用了下来。[21]

最初用这个名字指代贫穷艺术家的是新闻记者费利克斯·皮亚(此人在1848年是革命派代表)，他在1834年写道：“青年艺术家狂热地梦想生活在其他时代，他们特立独行，追求心灵自由和不羁流浪，他们奇异古怪，超出了法律和社会规范；他们就是今日的波希米亚人。”[22]他们是一支新的游牧种族，逐阁楼而居，暗夜里偷偷搬家来逃避房租，显得正是公认的典型波希米亚人。他们和吉普赛人一样不受社会习俗的制约；他们和吉普赛人一样穿着虽褴褛破烂却华丽的衣服；他们和吉普赛人一样，不愿勤勤恳恳、克勤克俭，更喜欢耍小聪明过日子；吉普赛人靠三脚猫的伎俩，当算命先生、骗子手、江湖艺人甚至魔术师来勉强混日子，新兴的作家和画家团伙就靠炮制赝品谋生，这些赝品看起来都含义晦涩，十分骇人，往往画得亵渎不堪，有些作品虽令人不安，却很迷人。过去在社会地位和道德上搅浑水的只有演员、流浪汉和江湖郎中这些行当，现在艺术家这一行也染上这个特点，这更使得波希米亚人这个角色说不清道不明了。

在“波希米亚人”这个词另有所指以前，法国人一向用这个词来指打犯罪擦边球的底层社会。马克思也援用过这个词义，他说：“流浪汉、退役老兵、出狱犯人、逃亡的船奴、骗子、诈骗犯、扒手、变戏法的、赌棍、拉皮条的、妓院打手、搬运工、文人、街头拉手风琴的、拾破烂的、磨菜刀的、补锅匠和乞丐——一言以蔽之，就是说不清的乌合之众，四处流离，这就是法文词‘波希米亚人’的意思。”[23]马克思自己的生活不是在流放就是逃亡，跻身各个地下政治团体中，靠做临时新闻记者来讨生活，总是搬家，身居陋室。他的生活本身就和波希米亚主义不无瓜葛。也许正是出于此，他总是要把波希米亚的乌合之众和真正革命的社会主义者、共产主义者之间划清界限。他更信赖产业工人阶级坚定的政治忠诚，而不信赖他所说的“流氓无产者”反复无常的政治狂热。他在这里清楚地说明了较传统的社会主义运动和艺术界的反对派、新波希米亚人、艺术家之间的关系始终很脆弱。这些艺术家经济状况不稳，因而成了“流氓小资产阶级”和“流氓知识分子”。

然而，波希米亚人有强烈的政治特点，特别是当波希米亚人出现于

1815年法国王朝复辟之后，人口数量的变化以及政治的软弱无力使得整整一代资产阶级年轻人沦落社会边缘。年轻人人口增长快于就业机会的增长。1826年，三十岁以下的人口占法国总人口的67%，而一个世纪以前只占57%。出身中产阶级家庭，想在职场或商海立稳脚跟的年轻人的失业率则更高。[24]

有一些波希米亚人是中上层家庭的逆子，有一份不必工作就能维持生活的收入，因此可以追求艺术。的确，在波希米亚人中，靠家里寄津贴过日子的人日渐增多，不管津贴钱是多是少。不过，其他的波希米亚人就是资产阶级的"穷亲戚"了，这些年轻人出身职员、手工业匠人、小企业主等家庭，总之是日薄西山的下层中产阶级。在大工厂生产、新商业和白领员工岗位整编的竞争下，他们的生计日渐局促。此外，"文学界和艺术界吸引了很大部分人，他们有统治阶级的所有特点，只差一样：钱。他们是……已经破产或日渐衰败的贵族，打上耻辱印的少数民族，例如犹太人和外国人"。[25]几乎没有波希米亚人出身无产阶级或工人阶级。波希米亚人实际上是资产阶级内部反主流的一个小团体。正是这一小部分保留了文化价值并因此成为了"传播文化的小团体"。[26]

在波希米亚人这个团体中，十九世纪二十年代慕名前往法国的政治和文化中心巴黎的年轻人，在当时压抑保守的政治气氛中，与社会更加对立。拿破仑战败，波旁王朝复辟，一个极端反动的时代到来了。1825年，在查尔斯十世强扮古风的加冕礼上，曾经是波希米亚人和剧院经理的阿尔塞纳·乌赛发现坐在自己身边的一位女士，在十八世纪九十年代革命游行中曾扮演过公理女神。仿中世纪的加冕礼，表现的是独裁君主制；而革命游行则代表曾经的共和理想，现在已经一败涂地；两者之间的反差象征着统治阶级拼命想让历史开倒车。

气氛如此，看来只有用抵抗到底和纵情声色来反抗。巴尔扎克写道："这样才最能在众目睽睽之下显示出复辟政权将年轻人推到了社会边缘。"

> 这一代年轻人，充满了活力和生命力，却不知道如何运用天赋。他们不仅一头扎进新闻业、阴谋活动、文学和艺术，还虚掷光阴，沉迷于古怪的酒色声乐。这些杰出的年轻人，若想工作，想要的是权力和快乐；若从事艺术，则是渴望财富；在无事可做时也渴望刺激。概言

之，他们既然政治上无法施展，那就想在生活中找一个位置。[27]

1830年七月革命将"资产阶级"的立宪君主路易·菲利普送上王位，国王最初还许诺政治会变得更民主。即便如此，新政权也只是为资产阶级中最强有力的团体谋利益。激进分子和共和主义者曾为把查尔斯十世赶下台而血战街垒，他们痛苦地失望了。这种幻灭感不仅见于政治，也见于艺术界。1832年《艺术家》(*L'Artiste*)收到的一封信上这样写：

> 我受够了政治。这两年来，我听够了不了了之的争论，看够了人们背叛希望，受够了接踵而至的重重耻辱和怯懦。两年里我丢掉的快乐和神圣的幻想比一辈子丢得都多……现代政府蔑视高雅艺术，他们据此制定出了一套政治理论……高雅艺术变得多余，成了帝国精致的玩物。再没有什么能比那些完全根据功利主义而建立的所有这些政府更没有美感和崇高感的了。[28]

普遍的幻灭感表现在抛弃政治热情，转向以浪漫主义所有哥特式的行头来装饰的病态的自省，包括骷髅头、月光下的坟场、中世纪的城堡和荒野的景色，还受惠于拜伦的诗。逃避和绝望的情绪使人们真心实意地崇拜自杀。马克西姆·迪康数年后写道："没有哪个时代像那时一样热爱死亡，这不仅仅是一种能想象得出的时髦风气，而是一种普遍的精神虚弱，心灵沉重而悲伤，思想暗淡，死亡成了受人们欢迎的解脱。这一代的年轻人有着令人绝望的悲伤，这既是他们与生俱来的，也是拜整个时代所赐。"[29]两个年轻的剧作家，艾斯库斯和勒巴斯的死亡约定就表现了年轻人的绝望。泰奥菲勒·戈蒂埃声称孤独的枪声时不时打破夜晚的宁静，一个又一个年轻人追随着这些悲剧性人物而去。更有名的是英国诗人托马斯·查特顿，他在1770年年方十八岁时自杀，十九世纪三十年代中期阿尔弗雷德·德维尼所著的一部大获成功的喜剧中就颂扬了这一事件。

之后数代波希米亚人保持了政治上不妥协的传统，但是他们的乌托邦理想主义很容易变成忧郁或愤世嫉俗。因为他们的革命总是失败，更糟糕的是，即便革命成功，他们也被人背叛。这个方面和其他方面一样，波希米亚和资产阶级之间的敌对掩盖了他们之间的相似性，因为革命气概的绝对论的下场往往都是变得对政治漠不关心。

后起的现代主义艺术运动贯穿整个十九世纪，而先锋派如日中天的时代大约从1880年延续到1918年(但是先锋派运动一直持续到了十九世纪三十年代以后)。这两个运动相似之处在于:都是既在主流文化之中,又反对主流文化。这些运动为了艺术创作搜寻新的感觉和新素材，勇闯禁区,如愿引起了世人的震骇。但是他们身处的这个工业、技术和消费社会的核心正是不断进步和创新的理念,所以他们不断追求新的事物,又和这个理念相似,甚至是对社会进步理念的拙劣模仿。

艺术家工作的另一个方面也同样模糊不清：他们一面捍卫纯正的高雅艺术不受商业影响,同时又涉足流行文化和日常生活。波德莱尔写道：现代艺术家的职责就是化腐朽为神奇。这才是“现代生活中的大无畏精神”,而不是浮华的传统艺术那一套老掉牙的豪言壮语。艺术家为了寻找这种大无畏精神,发掘了现代生活中最隐匿、最平淡也最令人震惊的各种特点,并发现其中有不为人知的意义和出乎意料的美。因此,一方面艺术家自视为鹤立鸡群的浪漫主义天才；另一方面，艺术家醉心研究日常生活,着迷于低微、禁戒、肮脏的景象,这更让大众认为波希米亚艺术家是存心“访饥问苦”,或是有“嗜痂之癖”(nostalgie de la boue)。这最终导致艺术和生活之间的鸿沟崩塌了,波希米亚人涉足贫民窟,尝试贫苦生活以及触犯生活禁忌。至于波希米亚人这样做究竟真的是为了寻找创作素材,还是纯粹是由于没有才能,才沦落至此,这很难说。常有人说:“波希米亚人真正的派别总是由那些喜欢浮想联翩,但天赋平平的人推动的,这种人没法过正常的生活,作为安慰,他们不得不一心一意地过不同流俗的生活,聊以慰藉。”[30]

波希米亚人地位之不明确还有一个特点。波希米亚人看重的是日常生活中那些和艺术创作无关紧要的各个方面。他们“对经典的艺术手法嗤之以鼻”,[31]并运用艺术家的感受力来研究日常生活中和艺术关系不大的所有方面:比如服饰、环境以及各种联系。他们这样做,就挑战了资产阶级认为艺术是独立王国的信念。如果说,波希米亚人在很多时候一心一意地身体力行波希米亚式生活,而把艺术创作看作次要任务,这也是最激进的先锋派运动的先声。先锋派打算将艺术溶于生活,不分彼此,把艺术和政治及批判融合起来。[32]尽管波希米亚和“现代主义”、“先锋派”不是同时发展的,但三者之间互相重叠。

有些人老调重弹，认为波希米亚人是没有天资的艺术家，就像贝丽

尔·班布里奇所说的那样整日聚众酗酒，这就误解了现代社会中艺术家的职责这个更为重要的问题。因为，到了二十世纪初期，艺术家的主要任务已经不再是艺术创作，而是成了"一个典型，代表了这个社会无法在它的各位成员之间划清界限，也不能约束各人的活动"。艺术家的角色就是要探求"生存和良知的边界"，并挑战"个人生活和社会生活的极限"。[33]

这种情形只能让波希米亚人这个角色更加难以实现，因而才出现了一个棘手的问题："谁才算是波希米亚人？"如果艺术家探索波希米亚的特点和主观的范围时能担当起这个有代表性的新角色，那么他就能够再一次成为享受特权的，甚至是巫师般的人物。同时，那些不搞艺术创作，只管扮演艺术家形象的艺术家，会被人们怀疑是江湖骗子、冒牌货（换句话说，就是波希米亚人），自称有才，其实正相反。工业化时代艺术的意义和作用隐晦不清，波希米亚人也表现了这个特点，他所谓的非常"艺术"的生活方式就是跨越界限，挑战艺术的传统定义。

波希米亚中友谊和个人关系起到了重要作用。特别是第一个引人注目的波希米亚团体，"小圈子"[34]，也被称为"法国青年派"(les Jeunes France)，或者"无赖党"(Bouzingots，或Bousingos)。这个团体1829年出现（比人们使用波希米亚这个词还早），开始是彼得吕斯·博雷尔在身边聚拢起一小群伙伴，他是个年轻的建筑师，后来成了诗人，他是浪漫主义者，也是维克多·雨果最热心的仰慕者。他们最出名的战绩是在雨果的剧作《欧那尼》(*Hernani*)公演之夜，包雷尔组织起一次支援维克多·雨果的示威游行。《欧那尼》饱受争议，因为这出戏是浪漫主义风格的，而不是遵循法国批评家们依然钟爱的古典主义传统。《欧那尼》的成功就标志着浪漫主义运动战胜了夸张造作的保守主义。大群的学生和帮闲的提前几个小时就进场，大嚼蒜肠，痛饮红酒，在一片漆黑的观众席上等待，而且越来越喧闹。戏开演时，雨果的对头发出嘘声和嘲笑，大学生们则大声欢呼、掌声雷动表示支持雨果，这个夜晚最后以两派大打出手，一片骚动收场。

到了1831年，关于青年法国派的狂暴运动的新闻在《费加罗报》上频繁出现，在当年八月至十月间，七篇文章以他们为主角。在1832年头六个月中，则有起码二十篇。[35]这个早期的例子表明波希米亚人群体的生存和媒体的密切关系。媒体打造了波希米亚人的传奇故事，或者至少也大张旗鼓地宣扬这些传奇。

博雷尔在其诗集《狂想曲》(*Rhapsodies*)出版后，几年内就成了一位重

要的文人。但是到了十九世纪三十年代末,他的事业滑坡,丢了名声。到了四十年代,他已经穷困不堪,只靠做点零活谋生。后来,朋友给他谋了个在阿尔及利亚做殖民地官吏的职务。他曾经是革命的共和主义者,现在却成了铁杆反动派,最后可能自杀而死。他的生活展现了失败、矛盾和将反对派戏剧化的深刻的波希米亚主题。

这些主题源自一系列传奇人物。他们以大都市为舞台,展示他们的才华横溢,他们的遗世独立、臭名昭著。他们,这些著名的波希米亚人,成了名人,是后世敬仰的奥林匹斯山上的世俗诸神,在现代神话中熠熠闪光。

注释

1 Karl Marx and Frederick Engels, 'Manifesto of the Communist Party', in Karl Marx and Frederick Engels, *Selected Works* (London: Lawrence and Wishart, 1970), p.38.

2. 该段落基于Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, trans Michael Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1984).

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Joseph Rykwert, 'The Constitution of Bohemia', in *Res* xxxi(Spring, 1997), p.110.

6. Ibid., p.16n. 亦参见John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*(London: Harper Collins, 1997),该书对当时英国知识分子的生活和艺术的各方面发展进行了深入探讨。

7. Annie Becq, 'Expositions, Peintres et Critiques: Vers L'Image Moderne de L'Artiste', *Dix-Huitième Siècle*, xiv (1982), pp.131—149. Tony Halliday 让我对Annie Becq的作品有了兴趣,特此致谢。

8. Ibid., p.133.

9. Annie Becq, 'Artistes et Marché', in S.C.Bonnet (ed), *la Carmagnole des Muses: l'Homme de Lettres et l'Article dans La Révolution* (Paris, 1988), pp.81—95.

10. Pierre Bourdieu, 'Field of Power, literary Field and Habitus', in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, trans Claude Verlie (Oxford: Polity press, 1993), p.162.

11. Saint Chéron, 'de la poesie et des beaux arts dans notre époque', in *L'Artise: Journal de la Littérature et des Beaux Arts*, 1re Série, iv(1832), p.50.

12. Rykwert, 'The Constitution of Bohemia', p.112,该文认为"粗人"这个词的今义在十七世纪末德国学生中开始产生,这是各城市之间相互争斗的结果,人们将自己的对手,例如敌人称为"粗人"。"到了十八世纪的最后二十五年间,艾兴多夫、歌德,席勒和威兰一般用这

个词形容那些没有艺术品位，不喜欢艺术的人……后来通过托马斯·卡莱尔以及其后的马修·阿诺德，这个词成为了常见的英文词。"在法国用的是"Boeotian"这个词，源自古希腊所谓"愚笨"的皮奥夏人，在阿兰·勒萨热(Alain Lesage)的《吉尔·布拉斯》(1715—1735)一书后开始流传。

13. Saint Chéron, 'De la poesie et des beaux arts', p.178.

14. César Grana, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York: Harper Row, 1967), p.141.

15. Bourdieu, 'Field of Power', p.169.

16. Pierre Bourdiueu, 'Is the Structure of *Sentimental Education* an Instance of Social Self Analysis?' in Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, p.154.

17. Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (London: Heinemann, 1979; 2nd edition), p.16.

18. Ibid., p.18.

19. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (London: John Murray, 1867), pp.12—13.

20. Ibid., p.124.

21. 波希米亚人也被称作gitanes或gitanos，这是Egyptien的讹传，暗指关于他们起源地的另一种说法。参见 Brown, *Gypsies and Other Bohemians*, chapter 2. 德语词Zigeuner 和法语词tsigane都来自希腊语athinganoi，意为"碰不得"或"别碰我"。参见Rkywert, 'The Constitution of Bohemia', p.114。 Athinganoi 是一个早期基督教异端教派，"其成员都是算命师和魔术师"。

22. Félix Pyat, 'Les Artistes', *Le Nouveau Tableau de Paris* iv(1834), p.9.

23. Karl Marx, 'The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte', in Marx and Engels, *Selected Works*, p.137.

24. Ellie Schamber, *The Artist as Politician: The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics* (Lanham, MD: University Press of America, 1984), p.127, 引自 Bertier de Sauvigny, *La Restauration* (Paris:flammarion, 1955), pp.237, 319, 321.

25. Bourdieu, 'Field of Power', p.165.

26. 参见Raymond Williams, 'The Bloomsbury Fraction', in *Problems in Materialism and Culture* (London;Verso, 1980), p.169.

27. Honoréde Balzac, *Illusions Perdues* (orig publ 1837—1843; Paris: Le Livre de Poche, 1983), p.329.

28. Anon., *L'Artiste* (5 September 1832), p.79.

29. Enid Starkie, *Petrus Borel the Lycanthrope: His Life and Times* (London: Faber and Faber, 1954), p.60, quoting Maxime du Camp, *Souvenirs*, vol 1, p.160.

30. Grana, *Modernity and Its Discontents*, p.72.

31. Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to*

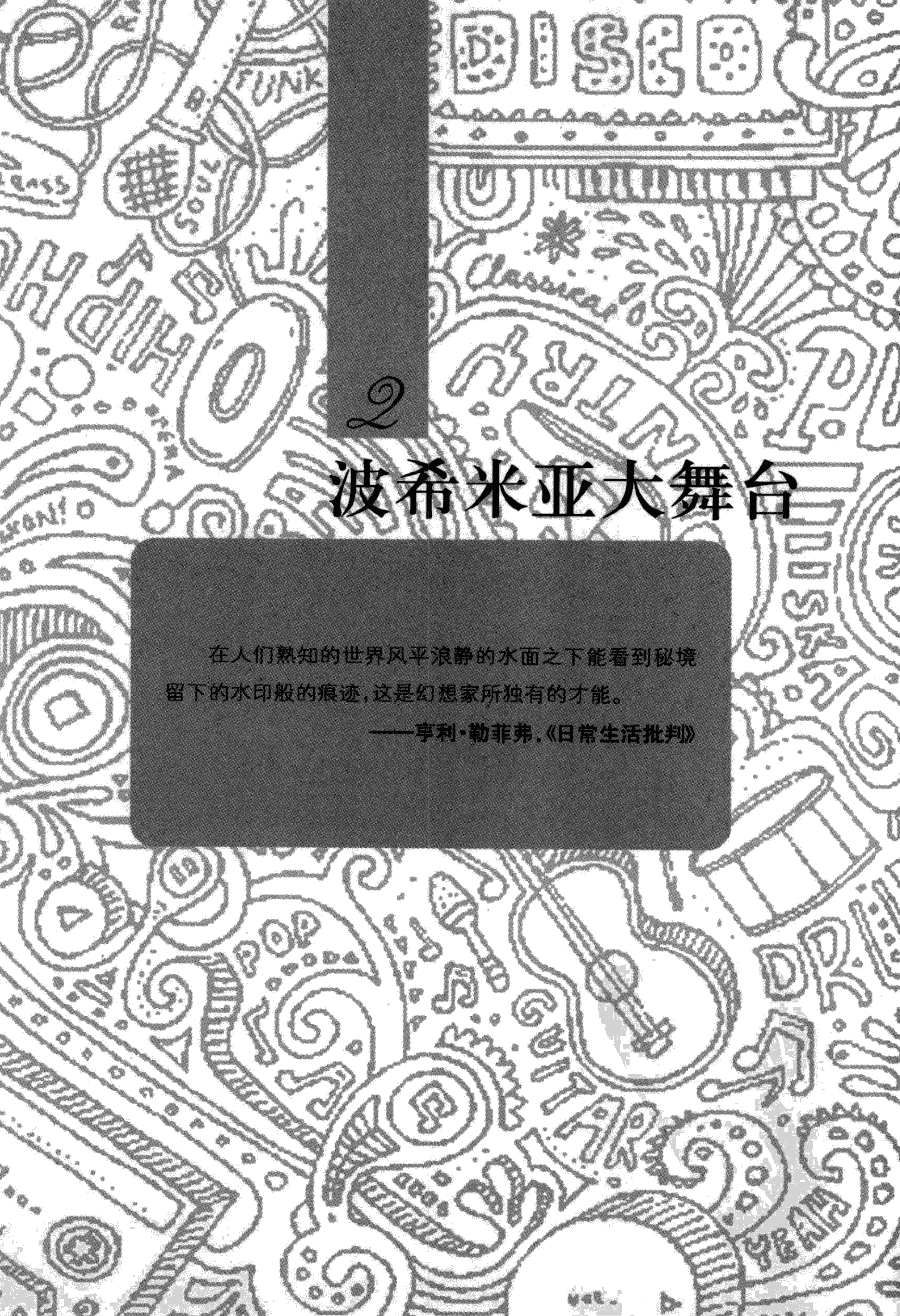
World War One (New York:Viking, 1968), p.18.

32 See Bürger, *Theory of the Avant Garde*.

33 Siegel, *Bohemian Paris*, p.389.

34 他们之所以起这个名字,是为了和由浪漫主义作家查尔斯·诺迪埃领导的社团相互区别。

35 Starkie, *Petrus Borel the Lycanthrope*, pp.92—93.



2 波希米亚大舞台

在人们熟知的世界风平浪静的水面之下能看到秘境留下的水印般的痕迹，这是幻想家所独有的才能。

——亨利·勒菲弗，《日常生活批判》



波希米亚人出现的基本前提之一就是都市社会的扩张。在巨大的现代新兴都市中，社会的流动性增加，出现了新的职业和新的生活方式，这就催生了更加不固定、更流动和更多变的新人物和新特点。波希米亚人就是新人物之一种。波希米亚人眼中的大都市是某种反乌托邦。尽管十九世纪的改革家和道德家们也许会把迷宫般的大都市说成可怕的工业地狱，但波希米亚人却将都市改造成自己的乐土，一个未知的、怪异的世界，充满了忧郁和怀旧情调，也充满危险和刺激的世界。

城市生活对波希米亚人有切切实实的好处。对于那些逃避家庭责任的波希米亚人，城市生活是避难的去处，有了城市生活，他们就能在志同道合、一同干活的基础上，而不是以血缘关系形成新团体，结下新友谊。条条街道、酒吧和暗角提供了革命性的素材。更重要的仍是城市生活富有象征性和艺术性的各个方面。波希米亚人将城市生活赋予浪漫主义意义，从而改造了浪漫主义美学。浪漫主义艺术家常把逝去的时光、荒野或远方描绘得富有魅力和意义，但波希米亚人却将工业城市大片的不毛之地和丑陋不堪也看作一种狂野和陌生的美。（例如，印象派画家如马奈、卡耶博特和莫奈就曾将都市风光绘入画作。）

在十九世纪前三分之二的时间中，巴黎是唯一一座能让反主流艺术文化有所发展的大都市。和英国相比，法国的政治、学术和文化生活更加集中于首都。荟萃全法国精华的巴黎好像一块磁铁，正如龚古尔兄弟所见，“吸纳一切，吸引一切，无所不为”。此时，德国和意大利甚至还没有统一为民族国家。

与此相比，巴黎在大革命前的王国时代已经成为了奢侈品贸易和艺

术的中心，这多亏了凡尔赛宫的法国宫廷离巴黎不远。到了1830年，巴黎已经成为了全法国无可匹敌的文化和娱乐中心，狂欢节、音乐会和舞会不断。巴黎引以自豪的是，虽然人口只有伦敦的一半，但是巴黎拥有的剧场却比伦敦多得多。巴黎还骄傲地拥有一所古老的大学，自从中世纪开始，来自法国和外国的学生就慕名而来（拉丁区之所以得名，是因为拉丁语是中世纪学生唯一通用的语言）。

第一批波希米亚人眼中的巴黎是个梦幻世界。十九世纪的共和派党人阿方斯·德尔福认定"被巴黎迷倒，和被毒死一样，都是见血封喉"。这座城市像毒品一样令人沉迷。巴黎仿佛是天然形成的，而不是人类建设出来的。德尔福眼中的巴黎是一片大海，他写道：在巴黎迷人的海面之下，海深处躲藏着邪恶的怪物和狂暴的急流，也不乏珍珠和珊瑚。波希米亚人就是深海潜水者，纵身跃入陌生的海洋中，甘冒种种凶险，就是为撷取海洋的珍宝，这就是体验的真谛。巴黎的波希米亚人就是身在异乡的探险家，德尔福就曾建议：学习墨西哥、危地马拉和廷巴克图固然不错，"不过，去了解巴黎的加勒比人和红种人（原文如此）如何出生、生活、饮食、恋爱和死亡，不也很好吗？"[1]

作家们，比如波德莱尔、马克思，还有小说家欧仁·苏以及普里瓦·当勒格蒙将巴黎与詹姆斯·菲尼莫·库柏小说中描写的美国荒野相比。普里瓦写道：库柏"笔下美国森林中的居民是永远年轻，永远无忧无虑的，他们找乐子的方式，文明国家里十岁大的孩子都会不屑一顾。但你在巴黎这伙野蛮人之中所见的却和书中如出一辙"[2]。波德莱尔也认为，贫民窟和穷街陋巷中的一群群人，"我们都可以称做野蛮人"，但是他们其实是"消亡的伟大文明的遗民"。

十九世纪四十年代，一位英国的都市探险客，新闻记者亨利·梅休将伦敦的东端称做"未知的王国"。不管这个说法是有意或无意地模仿了哈姆雷特最著名的独白，总之给维多利亚时代的贫民窟笼上了"但见去者，不见归者"的凶险气息，换句话说，就是阴曹地府。在十九世纪八九十年代，伦敦东区被称作"黑伦敦"（意同"黑非洲"）。在贫富差距巨大的城市中，种族之间的这种天壤之别似乎是合情合理的；但这也同样意在使波希米亚探险者所扮演的角色富有戏剧色彩，因为他们在两边之间游荡，并把自己的漫游经历当作创作素材来写。

早期波希米亚人钟爱巴黎的黑暗和混沌。1835年，戈蒂埃和杰拉德·

德·奈瓦尔在卢浮宫附近的“多耶内死胡同”租了房子。当时,这是一个悲惨肮脏的地界,巴尔扎克就让他笔下最可怕的角色之一贝姨在此安家。“不经过多耶内路和同名的死胡同,就不能走进这个昏暗阴森、人去楼空的街区,在这里安身的大概只有鬼魂,因为从来就看不到一个活人。”房屋“永远被卢浮宫高高在上的走廊投下的阴影遮得严严实实,这一面又被北风吹得黑黢黢的。阴郁、寂静、冰冷的空气,空洞下陷的地基,让这儿的房子就像一大片地洞或者活死人墓”。这个地方不仅与世隔绝,到了在晚上还很危险。“这是匪徒割人喉咙之处,巴黎的恶人们借着夜暗自由来去。”房屋以外是一片沼泽,上面有“小片土地和阴惨惨的小屋……荒草萋萋,布满雕琢过的石头和半毁的遗迹”。巴黎城中心区这一片孤立的地方,象征了“在这座世界之都,豪华和贫穷比邻而居”。[3]

尽管首都巴黎是一座黑暗的迷宫,但也是一个光辉的剧场。1836年,范尼·特罗洛普就描写巴黎日日夜夜,无论何时,都挤满了人。阿方斯·德尔福在十九世纪五十年代末也写道:巴黎人“从来在家里待不住,无论天气如何,在外头总是有热闹可看,有事可做。因此,他们的房屋里面很脏,街道却每天早晨都打扫。巴黎的十万户民居都潮湿、肮脏而昏暗,但巴黎的公共广场、街角和林荫道却总是阳光灿烂、流光溢彩。一切精华尽在户外”。[4]

这个神奇的城市磁石般吸引着野心家们,波希米亚式之路的重要特点之一,就是人们从各省来到首都,从边远地区来到中心。特别是将会成为波希米亚人的少年,他们胸怀大志,渴望避开外省生活狭窄的小圈子,不用绕着市政广场乏味地兜风;也不用和两三个志同道合的老同学忧郁地沿着城墙漫步;不用再参加没意思透顶的家庭聚会,向憔悴的阿姨、巴结的表亲和忧心忡忡的母亲陪笑脸;最糟不过的就是恶毒专横的父母,尽管青年天才只想写诗,还是催他去学习法律或在政府谋个职。只有首都才有广阔的舞台,闪亮的聚光灯,让他尽展天才。巴尔扎克在《幻灭》中所塑造的吕西安·德·吕邦波莱就是一个例子。

> 住在昂古莱姆的时候,他把自己看做沼泽底的一只青蛙,脑袋上还压着块大石头。他对巴黎的幻想灿烂光辉:在外省人的想象中,巴黎如同黄金国冉冉升起;身披黄金衣,头戴珠宝冠,巴黎张开双臂欢迎才俊之士。他将受到诸英杰兄弟般的赞美。巴黎的大门向天才

敞开。[5]

拉斯蒂涅是巴尔扎克笔下又一个非传统派主人公,他从佩尔·拉雪兹公墓俯瞰巴黎,面前是一个等他征服的王国:

> 只见巴黎蜿蜒曲折地躺在塞纳河两岸,慢慢地亮起灯火……那便是他不胜向往的上流社会的区域。他看了这个嗡嗡作响的“蜂房”一眼,目光中流露出掠夺的意味……然后用极度轻蔑的口气说了句:“现在咱俩来拼一拼吧!”[6]

渴望走出外省的情结在二十世纪还持续了很久。二十世纪三十年代,狄兰·托马斯就巴不得早点离开斯旺西,他给帕米拉·汉斯福德·约翰逊写信说:“我真没法跟你说我多想摆脱这一切……摆脱这狭隘肮脏的地方,摆脱永远那么丑陋的威尔士人以及与他们有关的一切,摆脱我根本不在乎的小心眼的母亲以及一大帮只会咯咯傻笑的亲戚。”[7]

二十年后,科林·麦金尼斯的《初生之犊》(*Absolute Beginners*)中的男主角也是这么看的。该书封面短评是这么写的:“正如巴尔扎克笔下的巴黎,伦敦也正待人们去征服。”书中这位流行波希米亚摄影家俯瞰首都的位置有些可疑,是位于肯辛顿大街的德里和托马斯百货商店的屋顶花园。他边听着当前最走红的音乐:十四岁的奇才劳里·伦敦所唱的《世界尽在掌握》(“He's got the whole world in his hands”),边俯瞰着城市:

> 坐在高脚凳上,从西向东慢慢转身,就像在看宽银幕立体电影,你能看到新的水泥摩天大楼从英国老式的广场上崛起……然后就看到优美的公园,树木就像经典法国色拉,紧接着又看到泰晤士河畔的码头生活,不知不觉中,你已经转了一圈,又转回你的冰咖啡前。

这部小说清清楚楚地将波希米亚人漫不经心的态度和刚壮大的青少年群体全新的优越生活联系起来。“青少年的舞会……才真正具有野蛮的魅力,因为我们宁愿靠掠夺来挥霍,这个世界将属于我们,是我们想要的世界。”[8]

这座伟大的城市巨大而极端的反差,不仅给艺术家提供了创作素材,

还提供了催生许多新身份的环境，而波希米亚人就是其中最说不清的身份。下层社会无名众生之中，游民、好打听的记者、间谍、革命者的身份与艺术家身份的界限变得模糊起来。在穷街陋巷的小酒吧里和三教九流混迹一处的煽动分子、反革命叛徒和警察局密探往往也是作家，给许多朝生暮死的政治报纸或期刊写稿。正如马克思所说的："职业密谋家的整个生活方式显然具有波希米亚人的特点。"无产阶级的密谋，他指出，"给密谋家带来的生计少得可怜，还靠不住"，他们"生活动荡，仅有的几个固定拜访地就只有小旅馆……那是密谋者的集合地"。其结果就是，"他们难免结识了各式可疑的人物，这就让他们成了巴黎人所说的波希米亚人那个社会群体"。[9]

此外还有其他团体，波希米亚人认为他们同是天涯沦落人。包括波德莱尔曾赞颂的破烂王和妓女，还有一群又一群的街头杂耍艺人、路边管风琴手、小丑、变戏法的骗子、杂技演员、音乐家、歌手和意大利木偶戏艺人。这些流动艺人的生活方式和波希米亚人的一样，很难让人分清犯罪活动和艺术表演、高雅艺术和流行艺术之间的界限。其中有些表演者"还是极富才华的流浪者……他们写歌议论时事，让诗人们在广场吟诵……抛匕首杂耍……他们的活计就是把流行的情节剧删繁就简"。[10]他们经常被法律所不容，因为警察和法庭认为他们表演是假，乞讨是真。[11]但是波德莱尔的朋友泰奥多尔·德·邦维尔拐弯抹角地发问："他们没法上学……只好做独立自主的艺人，靠惊人的表演来挣口饭吃。除了这样的人，还有什么人能做小丑？"[12]

城市化以及产业工人阶级的出现，使得人口过多，疾病流行。整个阶级落入贫困深渊，走向犯罪道路。[13]由此造成的结果之一就是城市成了新型知识分子活动和社会运动的中心。新时代的新闻业肯定要收集数据，撰写报告，向那些受过教育，对底层社会颇感兴趣的公众描绘底层的生活。流行文学又一次表达了波希米亚和中产阶级之间，中产阶级和底层人民之间奇怪的既爱又恨的情感。例如欧仁·苏1843年创作的连载小说《巴黎的秘密》(*Les Mystères de Paris*)就吸引了大批读者。

亚历山大·普里瓦·当格勒蒙是最热心描写巴黎底层世界的波希米亚作家之一。他有个爱好很出名，就是夜间散步。当格勒蒙曾说过一个故事：他在夜间的街道上漫游，一群强盗和他搭话(其中还有个穿裤子的女人)。当他自报山门后，这伙强盗哈哈大笑——因为人尽皆知，他穷得叮当

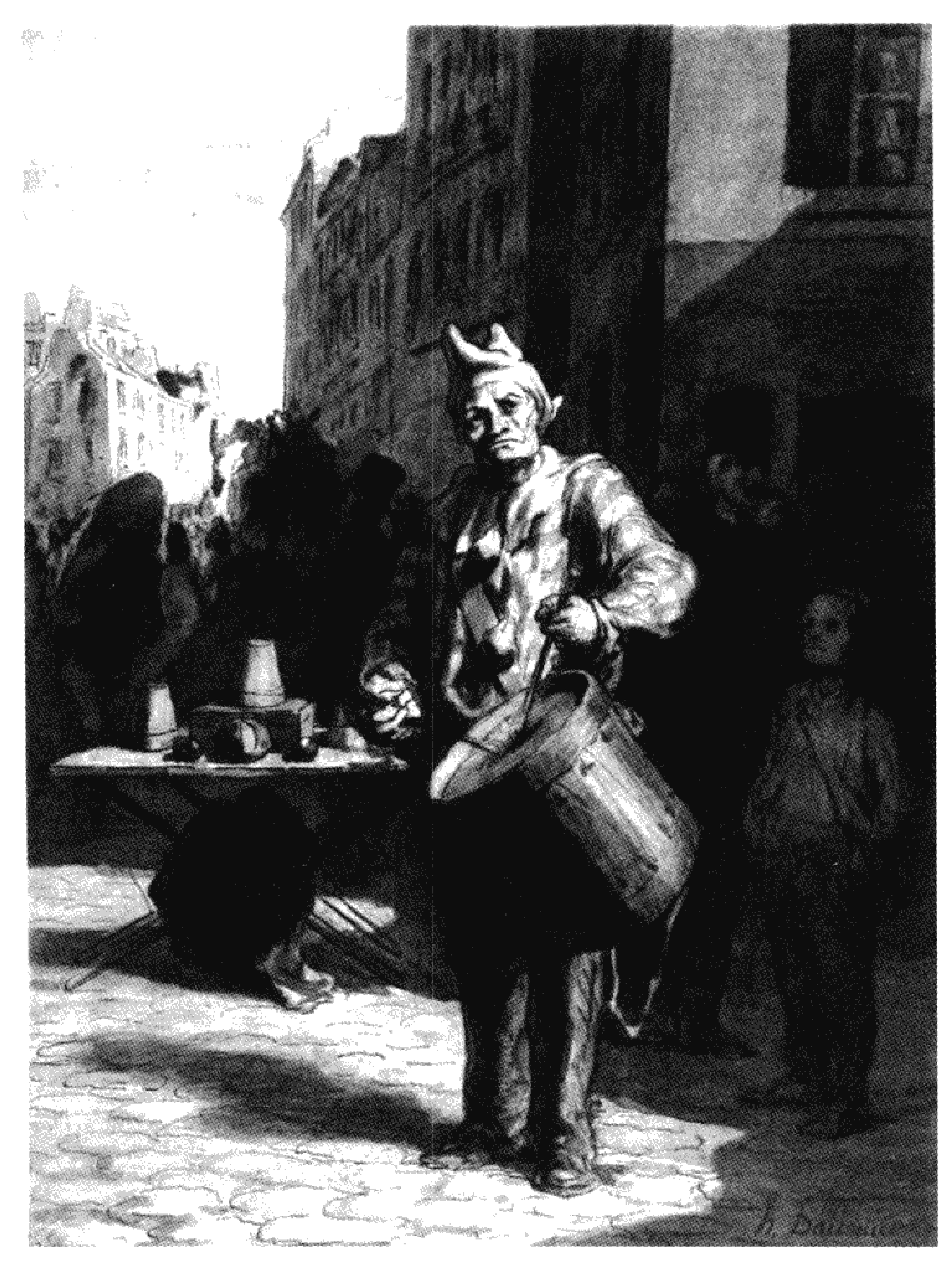


图6 奥诺雷·杜米埃画作：敲鼓的小丑，1863年，大英博物馆提供

响——最后这伙强盗还请他回家吃了顿饭。

虽然当格勒蒙号召拆掉那些最破烂的贫民窟，但他的文章却捍卫和赞颂老巴黎，他觉得这座都城三教九流，无奇不有。他说，巴黎人从不会大惊小怪，因为他们走遍巴黎这座大城市无数大大小小的街区，转了这么多个莫名其妙的弯，看到了千奇百怪的打扮和活法。当任何其他人面对奇观大吃一惊时，巴黎人只不过会没精打采地说一句："那又如何？"

至少在这一方面，普里瓦还不是巴黎人，因为他从没有丧失感到惊奇的能力。他写道："巴黎这个变幻莫测的大千世界让这座城市永远带来惊奇。"巴黎是梦的世界，也是一个舞台，在这个舞台上，一切都是一场活剧。和伦敦不同，那里"每个人都秘密忙着自己的事情，或者说自己的活计；而在街上，每个人都立刻忘掉自己的职业，以求和别人一样生活、走路和穿着。没有人想过要装模作样"。但"在巴黎，每个人都装腔作势，都要把自己打扮起来，不管他是艺术家，或看门人、演员、皮匠、士兵，都各有其风格，要么是个坏蛋，要么就极其循规蹈矩"。[14]

普里瓦是一个散文诗人，他写的是巴黎城里被人遗忘的角落和古怪人物。他赞美这城市抵抗清规戒律的巨大力量，这是典型的波希米亚人的感受：他们将巴黎不为人知的角落统统变成了反抗主流的世界，将巴黎破旧无名的角落变成圣地。这些周边地区正是催生对抗社会的波希米亚人的大好舞台。[15]

在这几个特别的城区中，波希米亚人又聚集在某些特别的地方：无外乎书店、画廊、餐馆和私人沙龙。然而，波希米亚人中首要的，也是唯一最重要的聚会场所，就是咖啡馆。咖啡馆就是波希米亚王国，是波希米亚人旅途的终点。

波希米亚人和都市生活联姻，其成果就是咖啡馆文化。波希米亚人在这里发现了或希望能发现令人沉醉的生活，正是为了寻找这种生活，他们才最初走上了波希米亚之路。咖啡馆是一个多变的环境，既是地狱又是天堂。凡·高就他的画作《夜间咖啡馆》写道："我试着将咖啡馆描绘成一个人们自寻死路、发疯发狂或犯罪作恶的地方。"[16]与之相反，托马斯·曼则认为咖啡馆是"中立地带……不受四季变化的影响……一个遥远和崇高的天地，身在其中的人们神游四方"。[17]

到了1900年，慕尼黑郊区的施瓦本区已经成为一个激进的波希米亚区。剧作家弗兰克·韦德金德描述了该城中知识分子聚集的波希米亚咖啡

馆之一——路易波德咖啡馆对于作家的生活是何等重要。“我这样的隐士看重的是咖啡馆里总是挤满了人。时不时还能发现个把熟人。”[18]

然而，汇入咖啡馆的生活，并不仅是为了排解孤独，一个孤独的艺术家要想成为波希米亚人，就只有加入咖啡馆社交圈。这些最著名的咖啡馆帮助初来乍到的人直接步入了波希米亚之门。例如，莱昂哈德·弗兰克1909年初抵慕尼黑时，就径直造访了恶名远扬的斯蒂芬妮咖啡馆。

> 只要走进去，放轻松一些。大厅……有一个火红的煤炉，很温暖，红色长毛绒软垫的椅子有股刺鼻的霉味，还有侍者亚瑟。他拿着一本破破烂烂，仅靠一根皮筋捆着的本子，在上头飞快地划拉下顾客欠他的小钱……屋子很挤，有股特殊的温暖气味——一种咖啡、霉味和浓重的香烟混杂的怪味。[19]

与十九世纪时能把人冻僵的阁楼相比，咖啡馆是个温暖安逸的去处，一个“流浪汉之家”。在十九世纪四十年代的巴黎，缪尔热和朋友们只用花一杯咖啡的小钱，就可以在摩姆斯咖啡馆楼上的房间坐上几个小时。世纪之交的时候，柏林女诗人艾尔斯·拉斯克·舒勒和她的伴侣赫瓦斯·瓦登，简直就是在西方咖啡馆里安家了。该咖啡馆的一位常客说他看见“这一对男女，还有他们那个教养一塌糊涂的儿子，从中午到深夜都待在咖啡馆里……身边都是那些狂热的、自命艺术家的小伙子和姑娘。就我所见，这一家子全靠喝咖啡活命……侍者领班可怜他们，允许他们赊账，要不然就是某个好心的顾客替这一家垫上了。孩子一直待在屋里，紧挨着装食物的盘子，（只要没有人看着他）一眨眼工夫，就把想要的东西拿走了”。[20]（不过，西方咖啡馆的老板终于受够了，他后来不许艾尔斯·拉斯克·舒勒进门，因为她点的东西太少，还把咖啡拿去卖钱。）

然而，咖啡馆并不仅仅是波希米亚人的又一个家，它还起着不同的甚至是相互矛盾的作用。最重要的作用之一就是知识分子和艺术家在咖啡馆里给自己的作品找买家。当时信件邮递很慢，又没有电话、传真和电子邮件，咖啡馆便发挥了把记者和编辑、画家和模特儿、演员和导演召集起来的功能。上至十八世纪威尼斯的卡纳莱托，下至第一次世界大战前巴黎的莫迪利亚尼，艺术家们都是在咖啡桌上兜售自己的作品。时至今日，咖啡馆仍然可以用做非正式的画廊。

咖啡馆也成了艺术家创作的书房和图书馆。伊利亚·爱伦伯格回忆在战前蒙帕纳斯区，波希米亚人最多的著名的咖啡馆之一——罗通德咖啡馆免费让作家和艺术家看报纸。一个德国波希米亚人回忆说，每天上午，西方咖啡馆里就挤满了独坐的艺术家，画家在涂涂画画，作家在奋笔疾书；只有晚上才以闲聊的人为主。

无论如何，谈话是咖啡馆生活中最重要的内容。有些慕名参与咖啡馆生活的人没上过什么学，咖啡馆就是他们的大学。十九世纪中期，古斯塔夫·库尔贝和朋友们总在巴黎一家著名的咖啡馆“马特尔餐馆”碰头，谈论工作的进展情况。一战前的德国波希米亚人总爱强调咖啡馆生活的严肃性。其中一个人回忆说(和其他人的说法给人的印象不大一样)：“西方咖啡馆里的气氛相当郑重其事。我们对各种观点和作品仔细品味，尖锐批评。”[21]在咖啡馆里，“无论日夜，不管何时，总有某个人，你会愿意和他聊聊，或和他合伙办一份杂志，开一间工作室或结成团队”。[22]西方咖啡馆的另一个常客说：“这是一所学校，还很出色。我们在此学会了怎么观察、理解和思考。我们在咖啡馆里比在大学里更深入地认识到天外有天，我们不该盲人摸象，而是要看得面面俱到。”[23]向顾客免费提供报刊杂志也有助于发挥咖啡馆的教育功能。斯蒂芬·茨威格写道，在第一次世界大战前，他青年时代的维也纳咖啡馆算是“民主俱乐部，进门只要掏点小钱买杯咖啡。付了这点小钱以后，客人们就可以长坐几个小时，或讨论，或写作、玩牌、读信，最重要的是，可以没完没了地读报刊杂志”。咖啡馆有整个欧洲的各种报章杂志，包括最罕见和最专业的杂志，客人能“直接了解到世界上发生的大小事情”。[24]不过，弗兰克·韦德金德对此的描述更尖酸讽刺(也许是因为韦德金德是在日记里写的，而茨威格是在流亡异乡时追忆青年时代)：“有插图的报纸通常上架第一天就从报夹里不翼而飞：当读者千辛万苦地挑出报夹，带回座位，打开看报时，空空如也的报夹常使得他不知所措，随着读者打开一个个报夹，他的信心也付之东流。”[25]

克里斯托弗·伊舍伍德讲述二十世纪二十年代作为外国人在柏林咖啡馆的氛围中工作的乐趣：“不是随便什么人都能看懂他在写什么。这让作家安下心来，不必担心隐私问题。而旁人聊天的喧闹并不能当真打扰他；这和他的语言不会串线。有人在身边实际上比一个人独处更容易集中注意力。他是一个人，但又不是一个人，可以随心所欲闯进别人的世界。”[26]同时代的路易·阿拉贡还认为咖啡馆的环境激发了想象力。他写道：

"幻想挡都挡不住。超现实主义重获活力。他们给我一瓶墨水,瓶盖却是香槟酒瓶的软木塞,你就此神游四方!种种奇思妙想如天花乱坠。"[27]最有名的是让—保罗·萨特和西蒙娜·德·波伏瓦把他们中意的咖啡馆当成写作室;德·波伏瓦的信件和日记到处都提到她每天必去的咖啡馆。

不过,其他人却认为咖啡馆让人无法认真工作。南希·丘纳德的朋友作家理查德·奥尔丁顿在二十世纪三十年代总结了这些观点,当时他正无所事事地边喝酒边说话:"咖啡馆瘾君子……对其他人的所有作品都大加批评,对自己小团体的作品倒大唱荒唐的高调。还夸夸其谈,不厌其烦地说应该做些什么,他将要有什么作为,但只是光说不练。"[28]

咖啡馆既是文化中心,也是政治中心。英国复辟时期的咖啡屋和法国十八世纪的咖啡馆都曾是民主派反抗独裁君主制的核心,在整个十九世纪法国和德国相继出现的专制政府的镇压下,咖啡馆的这个特点也保持了下来。巴黎记者菲尔曼·梅拉德为著名的马特尔餐馆及其波希米亚人写了一首浪漫的安魂曲,暗指政治反对派遭到镇压,只能在自我毁灭中得以发泄。他笔下的波希米亚人:

> 盛年而夭,仆路而死,所埋不深,还听得见你们这些伪君子说他们毁于懒惰、苦艾酒和女人……有些死者会起身对你们叫喊:"我们年轻时就已没有将来,还没有机会奋战就已经战败……不得不熄灭了心中热爱自由的烈焰,在这个虚假的天堂中寻求庇护。"[29]

他所写的是拿破仑三世治下法兰西第二帝国期间政治镇压的年景,当时的咖啡馆成了政治异见者的避难所。当皇帝的独裁在十九世纪六十年代晚期开始崩溃时,咖啡馆里正如1789年之前一样,又酝酿着阴谋——罗伯斯庇尔咖啡馆、马德里咖啡馆以及卡巴莱咖啡馆成为了反波拿巴派的大本营。[30]

不过,咖啡馆生活难以抵抗的吸引力,到底还要归功于其象征性和想象性的作用,而不是其政治作用。沃尔特·本雅明(所写的也是西方咖啡馆)感觉其核心是"等待的热情,不懂得这一点,人们就不可能领会咖啡馆的魅力所在……一根庭柱旁边摆着一圈沙发,我就在烟雾袅袅的沙发上等了一夜"。[31]

当然,吸烟也是等待的一部分,对于咖啡馆的气氛至关重要。"宾客济

济一堂，头上盖子般飘着厚厚一层的烟云，几乎把罗马咖啡馆大厅后墙上挂着的大镜子遮得严严实实。"这个咖啡馆是魏玛共和国时代新波希米亚人在柏林的大本营。吸烟不仅仅消磨时间，而且是经典的"无事找事做"，让那些杯中早空的咖啡客、站着的情侣、落单的学者还有事可做，不至于两眼望天。我吸故我在。吸烟打发了时间，让时间有了节奏，边谈话边吸烟，男子借吸烟表演刚毅，女子借吸烟表演娇弱，香烟是学者囊中的必备之物，也是一种性感的体态，让桌前陌生的女酒客，于蓝烟袅袅之间真容莫辨，更增其神秘。

表演是咖啡馆生活的基石，吸烟也是一种表演。咖啡馆的舞台上演的是最短暂，也可以无数次重复的节目：挥洒个性。其实，与其说咖啡馆是舞台，倒不如说是背景更恰当，因为背景所指为整个环境，不仅有舞台，还包括布景，咖啡馆的整体气氛让人感受到天才和个性，感到狂热之情和同志友谊，也让"在家"和"在外"，私底下和当众之间不再一分为二。因此，在最好的咖啡馆里，总有某种特别的气氛。在斯蒂芬妮咖啡馆里，"人们会认为在这房子的什么地方有个发电站，顾客们都插了电线接了电。他们遭电击般抽搐；前后左右大打手势；从座位上一跃而起，散了架似的倒回座位上，一句话才说到一半又一蹦老高，双眼圆睁，没完没了地为艺术打嘴仗"。[32]

无论如何，咖啡馆就是现实存在的空中城堡，是变化无常的世界，是都市中飘着的闪闪发光的肥皂泡。波希米亚人在咖啡馆卸下忧虑和贫穷的枷锁，成为了自己梦中的天才。

咖啡馆生活重视表演，甚至富于幻想的特点，让许多评论家轻率地误认为咖啡馆波希米亚人不过是在装腔作势。其实这些波希米亚人拥有的是另一种生活方式：将表演当作生活的真谛。生活是虚假的，甚至是做作的。对于生活作为戏剧，作为艺术作品信念，取代了自然和做作、真实和虚假、欺骗和真诚之间的对立。"在我们看来，生活在家，思考在家，生老病死也在家，这太无聊，太不舒服了。我们需要公众的注意，需要白日的阳光，需要街道、咖啡馆为我们作证……让我们讲话，高兴也好不高兴也好，要满足我们的虚荣心或才智的所有需求，我们要哭，也要笑：我们爱表演，让别人都来看我们，我们喜欢有观众，有看台，来为我们的生活作证。"[33]

到了十九世纪晚期，欧美许多大都市中的波希米亚区早都形成了。所有的波希米亚区都有着相似的特色。例如慕尼黑，当时慕尼黑还没有被柏

林赶超，仍然是德国艺术之都。德国的波希米亚和无政府主义者埃里希·米萨姆说，慕尼黑的波希米亚区施瓦本区“像蒙马特尔一样，与其说是一个地理概念，不如说是一个文化概念……外表看上去施瓦本区和其他区没什么不同，商店，长街和高高的居民楼……但这里的气氛特殊”，这是由于施瓦本地区“人际关系和作风上标新立异的风气”。[34]

慕尼黑周边地区的农民天主教徒的庆典和狂欢节丰富了该城的文化生活。[35]慕尼黑是工艺美术运动的中心，吸引了来自东欧、俄国、斯堪的纳维亚半岛以及来自德国各地的大学生。瓦西里·康定斯基回忆道：“每个人，或者作画，或者写诗，或作曲，或干上舞蹈这行”；“每栋房子里都起码有两间画室……施瓦本区是一个精神领地，是这个巨大世界，是德国，也是慕尼黑自己的一座精神孤岛。”[36]有些艺术家和作家在城里住下，其他的艺术家则退回到城郊乡下的艺术家聚集地。

确实，尽管波希米亚文化本质上是城市性的，但也往往包含着另一种吸引力：吸引人们逃到外乡和工业化之前的淳朴社会中去。这种矛盾像波希米亚其他的矛盾情结一样，展现了波希米亚人思想中自相矛盾之处，总是寻求和自身对立的一面。

波希米亚文化中非城市化，甚至反城市化的特点在加利福尼亚尤为明显。十九世纪七十年代，旧金山走出了狂野的淘金时代，成为了美国西部的文化之都。旧金山波希米亚俱乐部中的领军人物有作家马克·吐温和布雷特·哈特、画“超现实主义”油画的大烟鬼朱尔斯·塔韦尼耶、诗人查尔斯·沃伦·斯托达德和发现并描写优山美地（Yosemite）的约翰·缪尔。另一位来自本地的重要人物是阿兹特克人之后，墨西哥裔画家泽维尔·马丁内斯。此人一头长长的黑发，系着红围巾，穿一套灯芯绒衣服，将波希米亚人的特点发挥得淋漓尽致，又因为曾师从巴黎的惠斯勒而威望陡增。这是因为尽管旧金山已成为一个活力四射的城市，但美国西海岸的波希米亚人却认为他们的城市像一潭死水。当罗伯特·路易斯·史蒂文森于1879年造访加利福尼亚时，他在蒙特利遇见的流亡艺术家，乡愁依依，对自己远离的欧洲文化满怀渴望。[37]

加利福尼亚有地中海式气候和壮丽的风景，正是艺术家的乌托邦。加州的波希米亚人创作的对象是自然风光而不是乱糟糟的城市。他们在旧金山南部的卡梅尔建立了波希米亚区。卡梅尔吸引了马丁内斯、杰克·伦敦、安布罗斯·比尔斯和悲剧诗人诺拉·梅·芬奇，他后来不幸因爱情破裂

而自杀。而小说家玛丽·奥斯汀也定期来这里,总是身穿希腊服装或美国土著人的服装。[38]

玛丽·奥斯汀也很熟悉南加利福尼亚的波希米亚社区,这个社区位于帕萨迪纳和毗邻该地的荒凉秘境——阿罗约赛科。"阿罗约派"的主要带头人之一是查尔斯·弗莱彻·拉米斯,他为期刊《阳光地带》(*Land of Sunshine*)[后更名为《大西部》(*Out West*)]做过编辑。他提出了"阿罗约文化"理想,主张从自然风光而非从城市中获得灵感。这个理想源自威廉·莫里斯和工艺美术运动的理念,也有墨西哥和美国土著艺术和设计风格的影响。和社会主义者莫里斯不同的是,鲁米斯提倡"种族神话",宣扬南加利福尼亚是雅利安人的新家园。这和同时代慕尼黑某些波希米亚人产生的所谓"人民大众"(das Volk)的思想一唱一和。

继1893年的世博会使文化活动繁盛一时之后,芝加哥也逐渐产生了波希米亚区。芝加哥艺术中心(Fine Arts building)是一个重要的据点,大楼里设有艺术家工作室,宣传房屋和小剧场,还有妇女、政治和艺术俱乐部,例如著名的"小房屋"。这里也有弗兰克·劳埃德·赖特设计的布朗书屋:

> 墙面是沙色的粗水泥壁,齐肩高的书架摆成货摊的样子,每个书架都配有一张长读书桌和安乐椅。这个书店位于大楼七层,一面临湖,另一面朝向阴凉的意大利式庭院……书店的一角天花板比别处更高——幽长、暗黑而恬静,还有一个巨大的壁炉和几把硕大的扶手椅——那里收藏着罕见的珍本。书店有茶水供应,真是谈笑有鸿儒,往来无白丁。芝加哥上层社会的所有人都来光顾布朗书屋了。[39]

在世博会结束之后,一个特立独行的群体占据了荒废的店铺,然后改装成工作室。后来为格林尼治村著书立传的弗洛伊德·戴尔描述了他和同伴玛格丽·柯里是如何各占有了一套大单间的公寓:"她的公寓还有浴缸这种奢侈玩意,而我公寓里的洗澡设施就很简陋了——站在一个铁水槽里自己用海绵往身上拧水来洗澡。我们乐于这种波希米亚式的简朴。"[40]他们的邻居中有一位女作家、一位女雕刻家和两个芝加哥大学的女学生,这两个学生在自己的工作室里教授金属手工艺。而玛格丽·柯里自己则是夏绿蒂·柏金斯·吉尔曼的"代理人",负责为这位著名的女权主义者安排演讲

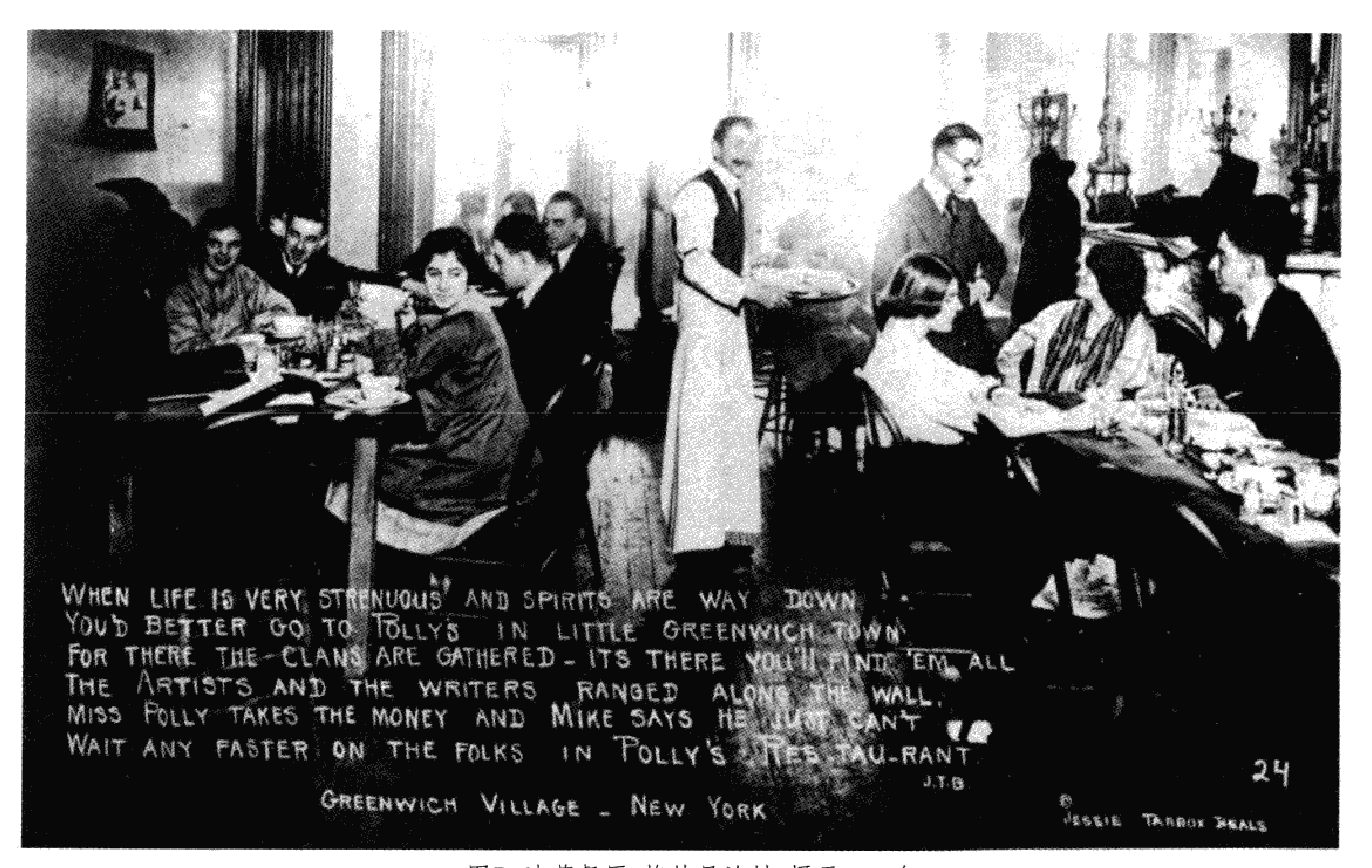


图7 波莉餐厅，格林尼治村，摄于1910年

事宜。

然而，芝加哥无法与1910年到1918年全美最有名的波希米亚区——第一次全盛期间的纽约格林尼治村相媲美。当时，格林尼治村是一个乌托邦式的特立独行的社区，格林尼治村的激进分子打算开展“一场文化革命，生活的各个方面都要经历这场文化的变革”。[41]

格林尼治村之所以成为革命的据点，是因为曼哈顿的其他地方都是横平竖直，规规矩矩，用朱娜·巴恩斯的话说，“像百货商店一样乏味”。而这里却是街道曲折，别有风味。华盛顿广场附近曾经是个时髦的地方，随着内战后美国工业的腾飞，这个曲曲弯弯的地方被抛在一旁，逐渐衰落了。到了十九世纪九十年代，意大利人、爱尔兰人和美国黑人团体占据了这地方。这里便宜的房租吸引来了波希米亚人，他们很快就把马厩和家畜棚改装成艺术家工作室，把那些摇摇欲坠的赤褐色砂石楼搞成公共宿舍。意大利食品、酒和节日，以及意大利式的对街头生活的热爱造就了今日的格林尼治村。[42]在波维瑞剧院，犹太的、中国的和意大利的娱乐表演也繁荣了多元文化的气氛。许多餐馆也是如此，例如休斯敦大街上的“自由酒馆”。这家匈牙利餐厅不但便宜，还随餐提供匈牙利红白葡萄酒供客人畅饮，并且放着狂野的匈牙利音乐给客人助兴。[43]

波希米亚人们最爱混的地方是波莉餐厅，该餐厅位于格林尼治村自由俱乐部地下室，掌柜是保拉·霍拉迪。保拉是一个无政府主义者，她的恋人兼无政府主义战友西波里特·哈维尔以前是埃玛·戈德曼的情人，曾因政治活动入狱。哈维尔在波莉餐厅当招待，给保拉“打下手”，他对客人破口大骂并和保拉大吵大闹，这虽然让波莉餐厅的波希米亚气氛更浓，但也让保拉忍无可忍。保拉向朋友哈钦斯·哈普古德大吐苦水：“他向我保证他会自杀，他保证过，但是他不想履行自己的诺言。”到了1916年，她真的受够了，就关了波莉餐厅，和另一个朋友巴尼·加伦特在谢里登广场开了格林尼治村旅店。这地方实际是个夜总会，还刻意打造出“波希米亚”氛围，这吸引了愈来愈多的客人。在这些客人看来，格林尼治村开始打算兜售“波希米亚梦幻”了。[44]

到了二十世纪二十年代，在禁酒期间，格林尼治村成了人们偷偷饮酒的避风港，老资格的波希米亚人被格林尼治村里的商业气氛所震惊，甚至痛感理想幻灭。弗洛伊德·戴尔虽然对村内老资格的所谓“真正的”波希米亚人冷嘲热讽，但是比较之下，还是更憎恶讨人厌的城里观光客。因为

有了观光者，格林尼治村正在变成"游客的助兴节目，俗人看的西洋镜，花里胡哨的波希米亚展会摊"。[45]戴尔觉得格林尼治村已经有名无实了。

这类故事我们都熟悉：总是由波希米亚人先占据城市边缘的衰败地区，但规律是残酷无情的：西方世界每个波希米亚区最后都会被改造成中产阶级居住区。新闻记者安德烈·比利认为这要怪女人："这地方吸引了爱情、欢乐和艺术，最初选中这个地方的一般都是艺术家，他们带来了女友，又把女友给扔了，这些女孩重返波希米亚区时带来的新恋人比艺术家要正经，这些个波希米亚区或波希米亚村就是这样：先成为下流娱乐的乐园，最后变成乱糟糟的中产阶级居民区。"[46]一旦艺术家发现一个地方，并在此营造出波希米亚气氛，剧团经理人和房地产开发商们也马上就认清了这块地方可以做生意。

甚至早在1900年之前，波希米亚情调就已经上市出售。连那些最不妥协的人的大本营——斯蒂芬尼咖啡馆也不能幸免，该咖啡馆的侍者怂恿蓄着狂乱大胡子的埃里希·米萨姆和他的朋友，身穿红背心的罗达·罗达在窗前对弈以吸引游客。相比而言，巴黎的波希米亚区对商业开发更为开放，蒙马特尔先是成为艺术家和周末度假者常来常往之地，这是因为正式说来，蒙马特尔算是在巴黎城外，酒价因此比市区内便宜。寻欢作乐的人既流连于蒙马特尔的小酒馆，也喜爱其乡村气息。巴黎公社失败后，蒙马特尔一度欢乐不再，但到了十九世纪九十年代它又复活了，众多酒吧、卡巴莱①和工人阶级的音乐厅，最主要是红磨坊让蒙马特尔变成了娱乐中心。

波希米亚人心情矛盾地看待波希米亚越来越商业化的趋势。让著名的马特尔餐馆"开不下去的原因正是十年前让它能开下去的原因"。波希米亚区存在的理由就在于保留了波希米亚式的生活，现在成群结队地来这里猎奇，感受波希米亚气氛的游客已经摧毁了波希米亚生活，挤走了艺术家和记者这类常客。1907年时，阿瑟·兰森说他更喜欢比较真实的伦敦波希米亚地区："我们的波希米亚区很可能比巴黎的更真实，至少这些年肯定如此，因为巴黎的拉丁区早已名扬四海，受人追捧……到伦敦的游

---

① Cabaret，是一种具有喜剧、歌曲、舞蹈及话剧等元素的娱乐表演，盛行于欧洲。表演场地主要为设有舞台的餐厅或夜总会，观众围绕着餐台边进食边观看表演。此类表演场地也可称为卡巴莱。——编注

客就看不到巴黎大街上那些等着为游客当导游游览波希米亚区的人。”[47]

世纪之交的时候，毕加索、布拉克、弗拉芒克、德兰以及作家马克·奥伦、罗兰·道格尔斯和安德烈·萨蒙都住在蒙马特尔的“浣衣舫”或附近。“浣衣舫”是个工作室大楼，之所以得名是由于该建筑很像塞纳河边的洗衣船。但他们中总有一帮人每周都要渡过塞纳河，去拉丁区的丁香园酒馆坐坐，巴黎诗人保尔·福尔就是在这里被捕的。[48]到了1910年，蒙马特尔已经游人泛滥，不断有波希米亚人搬家到蒙帕纳斯区去。

蒙帕纳斯区的中心有两家咖啡馆：维克多·利宾经营的罗通德咖啡馆以及圆顶咖啡馆）。道格拉斯·戈德林记得“在满头银发的利宾的掌管下，罗通德咖啡馆又破旧又让人不自在，只有一个锌面的吧台，一头放着几张桌子，一个长房间的墙上挂着客人自己的画作”。[49]戈德林认为这家咖啡馆本身毫无特点，“和其他咖啡馆一样，出租马车和出租汽车司机们站在镀锌的吧台前，店员们喝着咖啡和开胃酒。后面有一间幽暗的房间，里面时时刻刻都烟臭熏人……晚上这间屋子里就会挤满客人，吵吵嚷嚷”。[50]正是



图8 五十年代的索霍区迪恩街，丹尼尔·法森摄

客人才让这咖啡馆有了独特的气氛。

第一次世界大战结束后，轮到蒙帕纳斯区成为商业娱乐中心了。1923年新罗通德开张了，面积是以前的三倍，有一个酒吧、一个烤肉房、一间啤酒屋和二楼的舞厅。一个老顾客怀着“近乎恐慌的心情”调查了这些变化：

> 我记忆里那间地板上撒满锯木屑的破烂小馆已经摇身一变成了灯火辉煌，凉篷优美的美食圣殿……以前在这些咖啡馆里，真正的穷光蛋艺术家只要花几个苏就能混一晚上。现在它们不但大肆扩建，而且数量也似乎成倍增加。我已经眼花缭乱了，只看见大片的餐馆和人行道上都挤满了喋喋不休的人。[51]

圆顶咖啡馆也不能逆潮流而动，于是也按刺眼的装饰派艺术风格重新装饰一新。

在二十世纪五十年代至八十年代期间，格林尼治村和索霍区的商业化风头正劲。艺术家们当初是因为废弃的工业建筑面积大，房租又低，因此迁入此地。但波希米亚式的生活方式迟早会成为先锋派头的典范，先是在时尚杂志，后来在报刊文章中大受褒扬。最后，曾经很便宜的建筑被改造成时尚公寓，迎来了富有的城里人、银行家、经纪人和律师们。[52]波希米亚人无意中成了促进产业繁荣的突击队，只不过这场游戏是房地产，而非艺术。

房地产开发者在索霍区的中产阶级住宅区改造中无所不用其极，然后又把目光转向了曼哈顿下东区。无家可归的人在A大道上的汤普金斯公园安营扎寨，二十世纪八十年代，各派争夺这个历来危险和荒废的地区的决战，就是争夺这个公园的漫长战斗。擅自占住这个地区的住户和住房运动的积极分子们反抗中产阶级居民区改造运动、警察局和艺术产业，并展开了政治上的破坏性艺术斗争。海报、雕塑和涂鸦出现在街道和非主流艺术画廊中。西班牙裔居多的当地居民，也发动了一场热火朝天的反中产阶级住宅化改造的战斗。但是占地运动最后以骚乱和驱逐众多“街头民众”而告终，“字母城”就像前车之鉴索霍区一样，被更时髦的住户占据了。普里瓦在十九世纪五十年代描述雷阿尔区的底层和第十二区的贫民窟时，曾将其和美国蛮荒西部相比，如今在这场斗争中，文化评论和媒体重新采用了这个观点。他们声言“下东区不仅是一个地理位置——而是一种

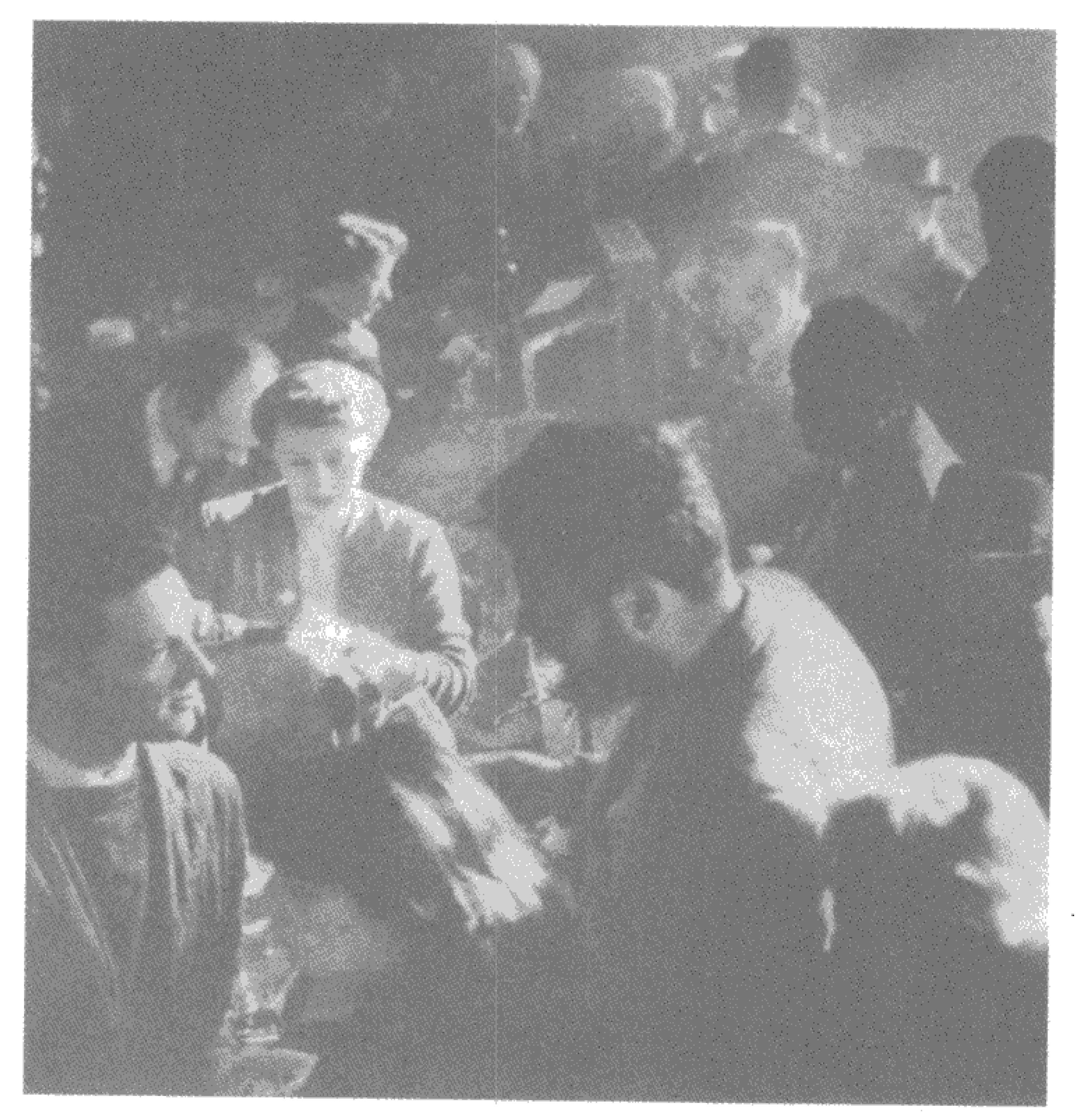


图9 五十年代早期的“法国人”酒吧，费兹洛维亚地区，丹尼尔·法森摄

精神”，这冥冥之中回应了埃里克·缪森的格言。[53]

世界各地都发生了波希米亚区被改造成中产阶级住宅区的事情。十八世纪以来，伦敦的索霍区一直吸引着艺术家前来。在二十世纪四十年代，该区还是屈指可数的种族混杂的娱乐场所之一：不管是“黑人演员、律师、工程师、威尔士的码头工人、服务员、舞女、大学生、商船水手、工人还是音乐家”，弗瑞斯科俱乐部和加勒比俱乐部一律欢迎。[54]到五十年代，在“费兹洛维亚”(Fitzrovia，即原索霍区)兴起了传统的波希米亚人区。亨丽埃塔·莫赖斯觉得这里的生活仿佛是村居：“我们认识每个店主、每家酒馆

和每家俱乐部”。她和朋友们一天到晚在便宜的餐馆里吃饭，从老坎普顿街上的特瑞那咖啡馆吃早餐开始，晚上到卡格勒俱乐部吃晚餐结束。费兹洛维亚是一种生活方式，印度诗人塔比慕图说：“如果你得了索霍病，你会没日没夜地待在索霍区，什么事情也做不了。”最出名的消磨时光的地方是“法国人”酒吧、缪里尔·贝尔彻的考利屋、卡格勒、惠勒、位于拉斯伯恩的“麦捆”、牛津100号大街上的汉弗莱·立特尔顿爵士吧和“法国洞窟”——“这个酒吧建在一个地下隧道的死胡同里……失败的气息几乎要把这里的气氛给凝固住了。”也就是说：

> 一个真正的波希米亚人聚居地……来“法国洞窟”的人不分阶级，几乎人人都喜爱艺术……这里有各式各样的失意者、流浪汉和寒酸的落魄绅士。他们的眼神因为意识到失败步步逼近而心虚，饱经风霜的脑袋上滑溜溜的头发日渐稀少，陈腐的衣服也有很久没洗换了。[55]

瑞士咖啡馆也弥漫着失意的氛围：

> 艺术系的学生、艺术家、模特和懒汉都和我自己一样和社会格格不入……我想要多疯狂，就能多疯狂……我整天靠写作打发日子，或在街上闲逛，奚落那些埋头干活的人……流氓阿飞、懒汉、女同性恋、男同性恋、怪人和食客，我们都在咖啡馆里干坐着，一天天混日子。每次门一开，我们就抬头看，好像在等什么人似的。[56]

在亨丽埃塔·莫赖斯曾开过咖啡馆的希腊街上，戴维·阿彻开的书店是较为成功的作家们的聚会地。但就像很多巴黎老餐馆一样，与其说这是种谋生手段，倒不如说这是种生活方式。戴维·阿彻“对卖书没一点儿兴趣，他只是喜欢坐拥书城……他想要的是一个和斯塔尔夫人类似的文学沙龙。他如愿以偿，柯林·威尔逊、克里斯多弗·劳格、科林·麦可因斯、迈克尔·黑斯廷斯、乔治·贝克……每天都来他的书店坐坐”。[57]

玛丽安娜·费思富尔回忆起二十世纪六十年代末她吸毒的那个时代，当时索霍区仍然是一个古怪激进的地方，“到处是鬼鬼祟祟的俱乐部和破旧下流的旅馆……很多‘社会边缘人’都在这里：吸毒者、妓女、音乐商骗

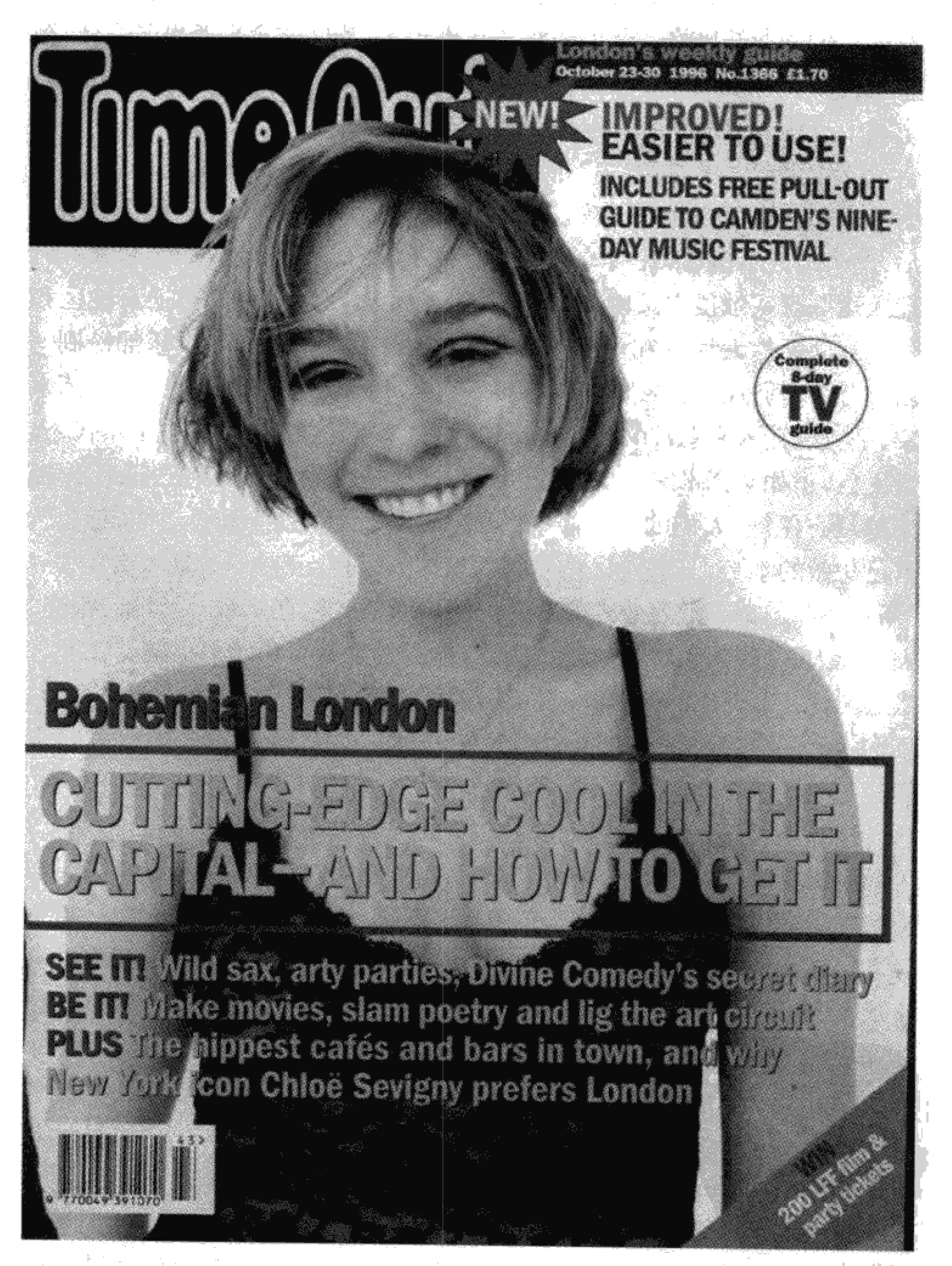


图10 伦敦生活指南类杂志*Time Out*在1996年撰文盛赞“波希米亚伦敦”

子手、伟大的画家和黑社会成员……这像极了狄更斯笔下的场景，当然还有一点伯勒斯的风格。”[58]但是到了八十年代，英国波希米亚史学家休·戴维觉得索霍区已经成了一个主题公园：正如《星期日泰晤士报》所说，“新索霍……从无上装吧到香槟酒吧，都是五光十色的时髦”。[59]

二十世纪九十年代，中产阶级住宅改造运动又占据了霍克斯顿、克拉肯韦尔和哈克尼这几个伦敦东区的地方。在六十年代末众多码头关闭之后，整个地区衰落了，荒废的工厂大楼没了住户。很快伦敦的艺术家开始迁入这些既宽敞便宜又便利的地方，到了八十年代，邻近的肖迪奇地区和哈克尼地区的大片地方因而得到转机。特立独行的酒馆和俱乐部粉刷一新，艺术家们在自己家里开起了画廊。八十年代伦敦东区有一万名艺术家，是英国艺术家总数的四分之一，其规模仅次于纽约。到了九十年代，人数更巨，正如某艺术家所言：“过去做艺术家是很冒险的，但是随着工作越来越没有保证，人们的心态似乎变了：既然什么事都有风险，所以还是做自己想做的事吧。”[60]该地区的复兴气氛让人振奋。正如一个迁入者所说：“斯皮塔弗德倒不是处处皆美景，但这里万象更新。艺术家、设计师、裁缝、家具匠人，这些人正在复兴传统手艺，你能看到风尚和活力交融。”[61]地方当局对此并非一路绿灯，还一度威胁说要用推土机摧毁伦敦场地 (London Fields) 附近哈克尼地区艺术家们私自占据的废房子，把这个地区重新用做轻工业区。

但是从长远来看，对艺术家更严重的威胁来自地产开发商。1996年，伦敦生活指南类杂志*Time Out*盛赞“波希米亚伦敦”。兴奋的记者们大写特写“首都的超酷一族”。记者们发现，“从黑暗的角落和紧闭的门后源源散发出活力，各具形态地从城市各个角落冒了出来……一个新生的权贵阶层，厌恶了舞蹈文化中毫无意义的享乐主义，或是受够了与世隔绝的互联网生活，正在寻求意义和灵感，他们就是新波希米亚人”。[62]

杂志上这些热情洋溢的文字墨迹未干，地产公司，广告公司和银行家就从城里不断搬来。到了1998年，这里的租金翻了三倍，一位据说对此有责任的房地产经纪人如是说：“虽然他们是艺术家，但他们对这个地区的权利也不是天经地义的。”威尔士王子打算把他的建筑学校搬到这个区，老街上的西尔维奥大排档变成了卡布其诺咖啡吧。由于新来的居民抱怨太吵，先锋的蓝调音乐俱乐部也停业了。当初是“剧团经理”约书亚·康普斯顿开设“废话连篇仓库”(Factual Nonsense Warehouse) 而开创了这个区

域的局面。1996年，吉尔伯特和乔治，以及彼得·布莱克和数百位年轻艺术家参加了享年二十六岁的康普斯顿的葬礼。两年后，他住过的房子就标价数百万英镑[63]，艺术家们的阁楼也摇身一变，成了"阁楼式生活方式"(loft lifestyle)。不过还是有人预言说，这种生活方式也快要过时了，而它已经被伦敦东区杰佛瑞博物馆纳入展览，凝固于历史中。

巴黎新闻记者、前激进派出版商弗朗索瓦·马斯佩罗也同样感觉到，自从巴黎市中心变成"商业上的巨型超级市场和文化上的迪斯尼乐园，一个鬼镇和博物馆"，真实的巴黎人的生活在外环路(即环绕巴黎市中心的高速公路)之内是找不着了。确实如此，马斯佩罗发现有四十多个艺术家住在欧贝维利耶郊外荒凉的高层建筑区里，那里是来自马里的移民劳动力定居地，拉马拉德瑞(La Maladerie)地区的巨大的水泥森林居民区。他说："那里距首府只有咫尺之遥，那儿的工作室在巴黎是几乎不可能租到的，因为在巴黎，艺术家的家园正在消失，没几个艺术家能够付得起高价



图11 表演艺术家吉尔伯特和乔治1996年5月参加霍克顿波希米亚之父，约书亚·康普斯顿的葬礼

的‘艺术家工作室’，工作室几乎被有钱的中产阶级独霸了。”[64]

然而艺术家和波希米亚人们总能够继续前进。他们总能发现城市中新荒废的飞地，就像当老根据地被游客淹没之后，他们就在地中海上找到了新的隐居地。例如，曾是二十世纪七十年代乐队“亨利牛”成员的音乐家克里斯·卡特勒九十年代时在伦敦最南边的桑顿·希斯(Thornton Heath)郊区的“荒野”上继续工作，这里似乎比伦敦城内真实可靠得多。

波希米亚长久以来渴望的正是真实的生活。在波希米亚人的生活中，追求真实的方法千奇百怪，甚至走向极端，以至于有时会适得其反。

注释

1 Alphonse Delvau, *Les Dessous de Paris* (Paris: Poulet Malarus et de Brosse, 1861), p.8.

2 Alexandre Privat d'Anglemont, *Paris Inconnu* (orig publ 1847; Paris: Adolphe Delahaye, 1861), p.101.

3 Honoré de Balzac, *La Cousine Bette* (Paris: Livre de Poche, 1973), pp.60—61.

4 Delvau, *Les Dessous de Paris*, p.134.

5 Honoré de Balzac, *Lost Illusions*, trans Herbert Hunt (orig publ 1838—1843; Harmondsworth: Penguin, 1983), p.116.

6 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, trans Marion Crawford (orig publ 1834; Harmondsworth: Penguin, 1951), p.304.

7 Hugh David, *The Fitzrovians: A Portrait of Bohemian Society, 1900—1955* (London: Michael Joseph, 1988), p.140, quoting Dylan Thomas, letter to Pamela Hansford Johnson, October 1933.

8 Colin MacInnes, *Absolute Beginners* (London: MacGibbon and Kee, 1958), p.12.

9 Karl Marx, '*Les Conspirateurs* by A. Chenu, [and] *La Naissance de La République* by Lucien de la Hodde', in Karl Marx and Friedrich Engels, *Collected Works*, vol 10 (1849—1851) (London: Lawrence and Wishart, 1978), p.315.

10 Privat d'Anglemont, *Paris Inconnu*, p.40.

11 Jerrold Siegel, *Bohemian Paris*, pp.128—129.

12 Ibid., quoting Théodore de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques* (1853).

13 参见Louis Chevalier, *Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, trans Frank Jellinek (London: Routledge and Kegan Paul, 1973)。

14 Privat d'Anglemont, *Paris Inconnu*, pp.40, 53.

15 关于边缘团体占据的领地的讨论，参见Kevin Hetherington, 'Identity Formation, Space and

Social Centrality', *in Theory Culture and Society*,xiii/4(1996),p.39;以及 Kevin Hetherington,*The Badlands of Modernity: Heterotopia,and Social Ordering* (London: Routledge, 1997)。

16 Vincent Van Gogh, 'Letter to Theo Van Gogh',9 September 1888,in Ronald de Leuuw (ed),*The Letters of Vincent Van Gogh* (Harmondsworth: Penguin,1996),p.399.

17 Thomas Mann, 'Tonio Kroger',in Thomas Mann,*Selected Stories* (Harmondsworth:Penguin,1988),p.157.

18 Frank Wedekind,*Diary of an Erotic Life*,ed Gerhard Hay,trans W.E.Yuill (Oxford:Blackwell,1990),p.105.

19 Leonhard Frank,*Heart on the Left*,trans Cyrus Brooks (orig publ 1928; London: Arthur Barker,1954),p.11.

20 Elisabeth Kleeman,*zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution* (Frankfurt: Peter Lang,1985),p.36,quoting Tillie Durieux,*ein Tür steht offen.*

21 Ernst Blass, 'The Old Café des Westens',in Paul Raabe (ed),*The Era of German Expressionism*,trans J. M. Ritchie (London: Calder and Boyars,1974),p.30.

22 Claire Jung, 'Memories of Georg Heym and his Friends', in ibid.,p.41.

23 Roy F. Allen,*Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles* (Epping,Essex: Bonher Publishing Co.,1983),p.24,quoting Wolfgang Goetz,*Im 'Gröẞbenwahn' bei Pschor und Anderswo...Erinnerungen an Berliner Stammtische*,1936,p.14.

24 Stefan Zweig,*The World of Yesterday* (London:Cassell,1943),p.41.

25 Frank Wedekind,*Diary of an Erotic Life*,p.15.

26 Christopher Isherwood,*Christopher and His Kind*,1929—1939 (London:Methuen,1977), p.24.

27 Louis Aragon,*Paris Peasant*,trans Simon Watson Taylor(orig publ 1926; London: Picador, 1980),p.94.

28 Richard Aldington,*Life for Life's Sake* (New York: Viking Press,1941),p.312.

29 Firmin Maillard,*Les Dernières Bohèmes: Henri Murger et son Temps* (Paris: Librairie Sartorius,1874),p.v.

30 Henri d'Almeras, 'La Littérature au Café Sous le Second Empire',*Les Oeuvres Libres*,vol 135(Paris: Fayard,1933),p.343.

31 Walter Benjamin, 'A Berlin Chronicle',in Walter Benjamin,*One Way Street* (London: Verso,1979),p.311.

32 Frank,*Heart on the Left*,p.11.

33 Alphonse Delvau,*Histoire Anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*,Paris: Poulet Malarus et de Brosse,1862,p.100.

34 Erich Mühsam,*Unpolitische Erinneriungen* (Berlin: Verlag Volk und Welt,1958),p.139.欧

内斯特·琼斯对于施瓦本区的又一个大人物路德维希·克拉格斯也进行了一番分析，克拉格斯曾指出这种观点广为传播。

35 参见 Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890—1914*(Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1985)。

36 Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979), p.3, quoting Kandinsky.

37 Kevin Starr, *Americans and the Californian Dream*, 1850—1915(New York: Oxford University Press, 1973), chapter 8.

38 Kevin Starr, *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era* (New York: Oxford University Press, 1985), chapter 3.

39 Margaret Anderson, *My Thirty Years War: An Autobiography*(New York: Knopf, 1930), p.27.

40 Floyd Dell, *Homecoming* (New York: Farrar and Rinehart, 1933), p.84.

41 Leslie Fishbein, *Rebels in Bohemia: The Radicals of the Masses, 1911—1917* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1982), p.4.

42 Josephine Gattuso Hendin, 'Italian Neighbours', in Rick Beard and Leslie Cohen Berlowitz (eds), *Greenwich Village: Culture and Counterculture* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1993) pp.142—150.

43 Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (orig publ in 1939; Seattle: University of Washington Press, 1972), p.349.

44 Lewis Erenberg, 'Greenwich Village Nightlife, 1910—1950', in Beard and Berlowitz(eds), *Greenwich Village*, pp.359—360.

45 Floyd Dell, *Love in Greenwich Village* (London: Cassell, 1927), p.290.

46 André Billy, *La présidente et ses Amis* (Paris: Flammarion, 1945), p.27.

47 Ransome, *Bohemia in London*, p.7 .

48 Charles Douglas (pseudonym of Douglas Goldring), *Artist Quarter: Reminiscences of Montmartre and Montparnasse in the First Two Decades of the Twentieth Century* (London: Faber and Faber, 1941).

49 Ibid., p.88.

50 Ilya Ehrenbergm, *People and Life: Memoirs of 1891—1917*, trans Anna Bostok and Yvonne Kapp (London: MacGibon and Kee, 1961), p.140.

51 Aldington, *Life for Life's Sake*, p.314.

52 Sharon Zukin, *Loft Living* (London: Radius, 1982).

53 Neil Smith, 'New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild Wild West', in Michael Sorkin (ed), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (New York: Noonday Press, 1992), pp.61—93.

54 Stanley Jackson, *An Indiscreet Guide to Soho* (London: Muse Arts, 1946), p.106.

55 Daniel Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* (London: Vintage, 1993), p.68.

56 Bernard Kops, *The World is a Wedding*, pp.136, 172.

57 Henrietta Moraes, *Henrietta* (London: Hamish Hamilton, 1993), pp.41—42.

58 Faithfull, *Faithfull*, p.304.

59 David, *The Fitzrovians*, pp.251—252.

60 Dan Glaister, 'Artists Create a Left Bank in the East End of London', *The Guardian*, Wednesday, 10 July 1996, p.3, quoting Michael Craig Martin.

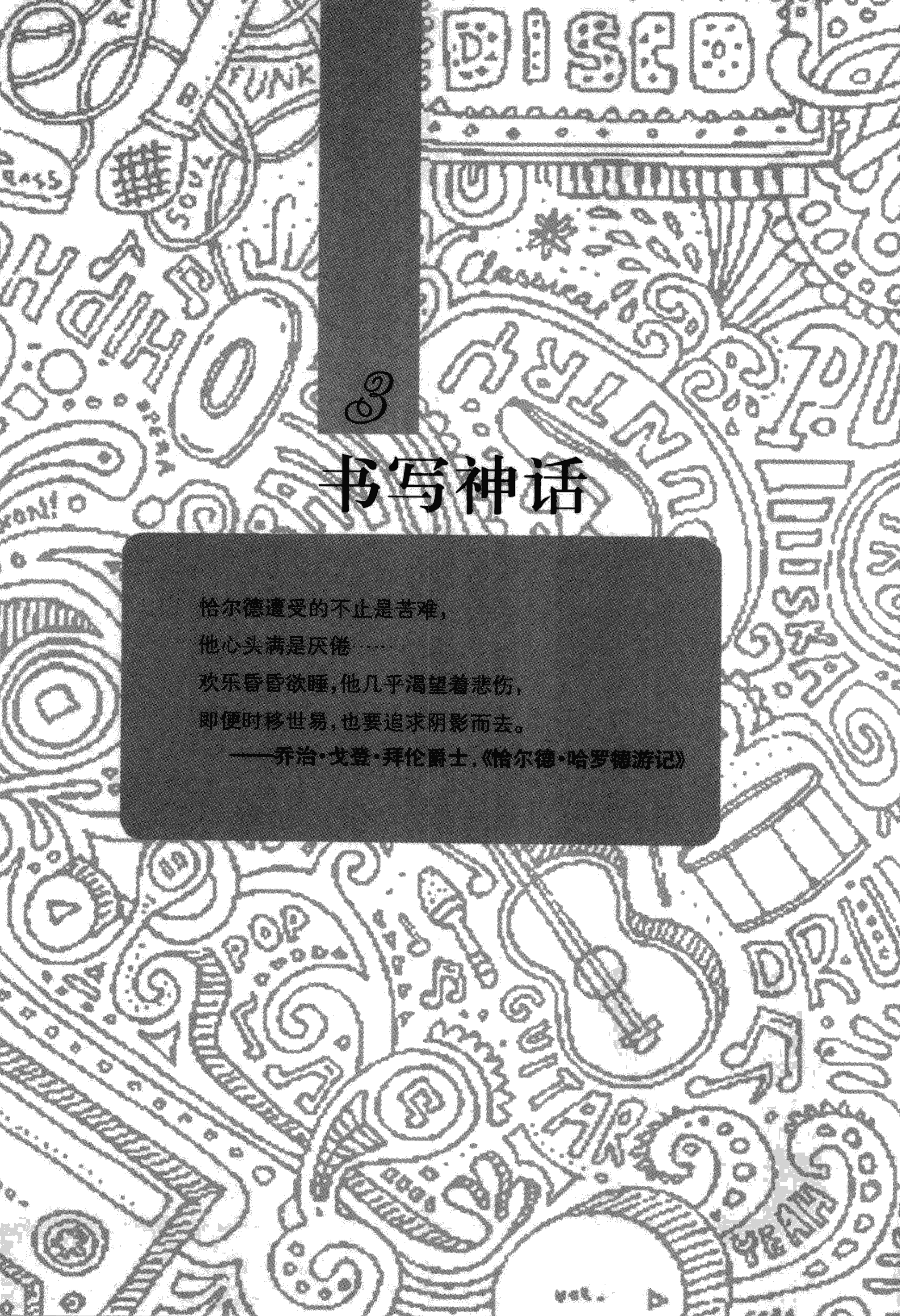
61 Ibid., quoting Kate Bernard.

62 Elaine Paterson, 'Bohemian Rhapsody', *Time Out*, 23—30 October 1996, p.16.

63 Imogen O'Rorke, 'The Battle to Save Bohemia has Begun—in an East End Warehouse', *Independent*, Thursday, 9 July 1998, p.8.

64 François Maspero, *Roissy Express*, trans Paul Jones (London: Verso, 1994), p.201.

65 Patrick Wright, 'Resist Me, Make Me Strong', *Guardian Weekend*, 11 November 1995, pp.38—46.



3 书写神话

恰尔德遭受的不止是苦难，
他心头满是厌倦……
欢乐昏昏欲睡，他几乎渴望着悲伤，
即便时移世易，也要追求阴影而去。
——乔治·戈登·拜伦爵士，《恰尔德·哈罗德游记》

某些社会、经济和地理条件，对于波希米亚人的出现是必不可少的："波希米亚人"之所以成为一种公认的角色，是因为有让他们得以存身的一定的社会地位。"我们要问的，不是一个作家怎么走到今天这一步……而该问他作为某种特定类型的作家，所处于的社会地位或位置是怎么形成的。"[1]

不过，个人性格对波希米亚神话的形成也起到了重要作用。尽管"法国青年派"是第一个广泛受谈论的波希米亚小圈子，但是一个恶名远扬的英国人的命运沉浮早在博雷尔和他的朋友横空出世的二十年以前，就预示并推动了波希米亚人的出现。乔治·戈登·拜伦勋爵身上兼具显赫的名望和自我的毁灭，他是浪漫主义诗人和出身贵族的亡命之徒，他是政治激进分子，性变态者，是天生的罪人和悲剧性的天才，他的天才名言"疯狂、败坏、危险"使得众多的后继波希米亚人身体力行。

拜伦是波希米亚代表性人物的先贤祠中的一员，也许还是第一个有意无意地卷入了书写波希米亚神话的人。他的生涯戏剧化地表明：生活与艺术之间的界限是模糊不清的，这正是波希米亚神话的核心。他一生的风云之所以能得到戏剧性的表现，部分是通过成为他作品中描写的那神秘而不完美的英雄。1812年，拜伦二十四岁时，随着叙事诗《恰尔德·哈罗德游记》的出版而一夜成名。每个女人都想会会他，如果有机会还要和他春风一度，好像诗人本人就是他笔下天生不幸的主人公的化身。摄政时期，华尔兹舞在各舞会中风行一时，很快，卡罗琳·兰姆女士就长袖善舞地把拜伦卷进了一场风流韵事中，她对拜伦着迷不已，而拜伦则对她满心厌倦。又经过几番情事之后，1815年，拜伦娶了安娜贝拉·米尔班克女士，她

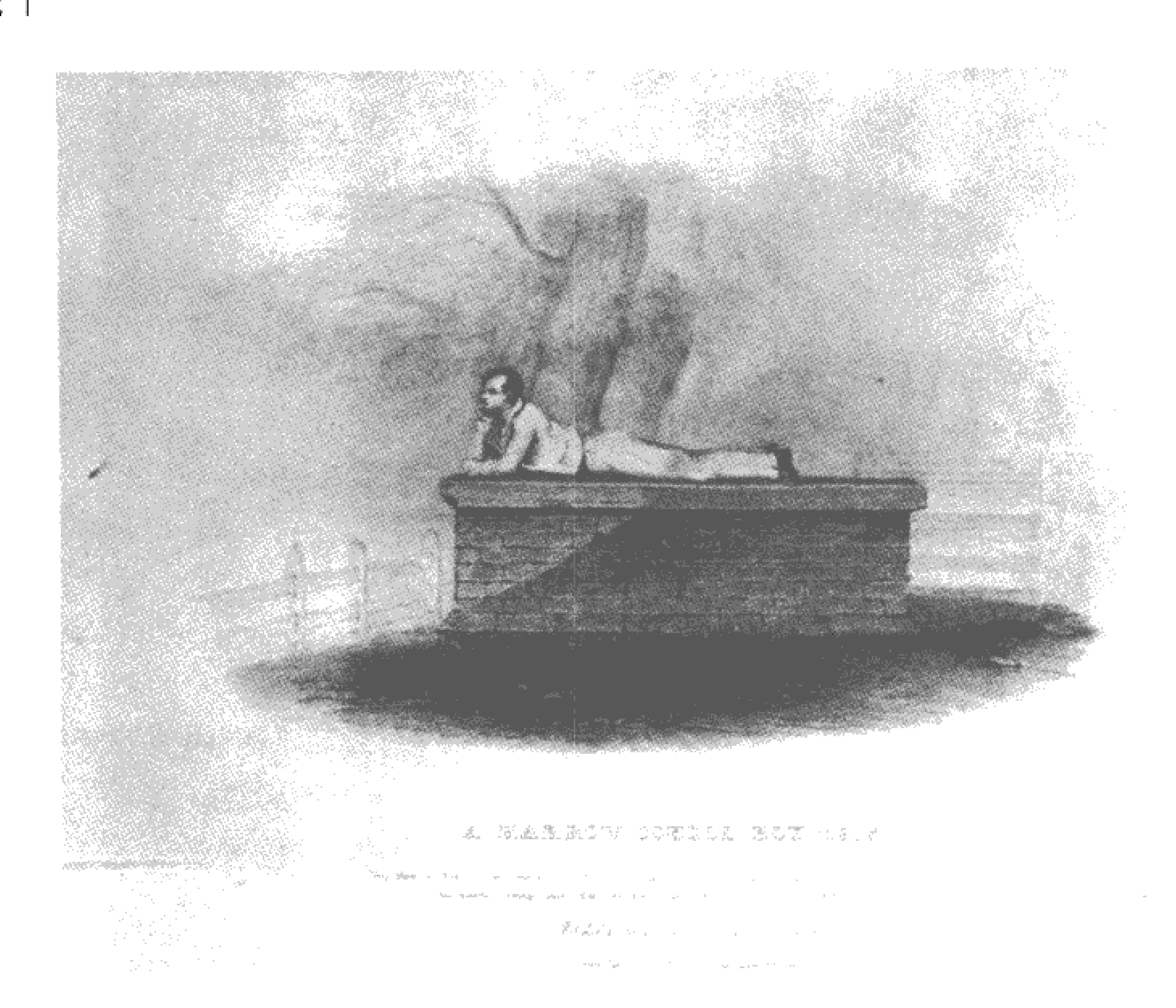


图12 激励了各代波希米亚人的"天生罪人"拜伦，在墓台上做沉思状

是个交际广泛但满心虔诚的年轻女人。这可能是拜伦希望自己娶了她就能洗心革面，或者指望这场婚姻能让他避开挥之不去、粗鄙下流的谣言，谣言有部分要归功于卡罗琳·兰姆恶毒的飞短流长。但是拜伦失望了，1816年安娜贝拉和他离婚，拜伦离开了英国，从此再未返回，以免再被卷入丑闻和债务风波。

他欠债的问题久已存在，人们对他的私生活的冷嘲热讽也言之凿凿。但是即便如此，他也没有必要逃出英国。我们所知的"维多利亚时代"的道德改革正在起步，安娜贝拉·米尔班克就代表了新时代虔诚的信仰，但上流社会的性道德仍然松弛。拜伦和卡罗琳·兰姆的韵事之所以招人议论，主要是因为按当时的标准来看，她的举动实在是过分夸张、歇斯底里了。拜伦和他同父异母的姐姐奥古斯塔·莉之间有炽烈的情感，甚至很有可能有乱伦行为。但拜伦本人就喜欢以这段暧昧的姐弟关系引起别人注意，而且兄弟姐妹乱伦在当时也是一个时髦而浪漫的罪恶。

但是，和欧洲其他各国不同的是，有一种性行为在英国会招致全力的

残酷惩罚。这就是令人三缄其口，十恶不赦的男同性恋。每年，被判犯了鸡奸罪的人被押上受刑架，令人毛骨悚然地被上枷示众(有些人因此而死)，或者逃往海外避免受刑。在性方面，拜伦会轻易对女人动情，和某些女人(例如意大利的特蕾莎·圭乔利)的性关系还经久不衰，激情洋溢。但他坦率地认为所有女人，除了他姐姐，都不如男人，也很少用那些描写某些男人，更准确地说，描写男孩的语句来描写他和女性之间的感情。在《恰尔德·哈罗德游记》中，主人公对一个女人"赛莎"(Thyrza)的爱情源自拜伦青春期时代对剑桥大学的同学约翰·艾德尔斯顿的爱慕。拜伦在1810和1811年间游历希腊、土耳其和阿尔巴尼亚时，和一些男孩有过性关系，他后来不得已才返回了英国。拜伦在最后的日子里返回希腊参加民族解放战争，最后一次单相思的对象也是一个男孩。[2]

拜伦和雪莱的同代人，画家本杰明·罗伯特·海登评论说：拜伦和雪莱"即使没有以其对性行为的看法震撼英国，至少也造就了一场革命，永远推动了英国的德性"。海顿这里可能指的是拜伦和雪莱在男女关系上的不合常规；其实，双性恋和同性恋将更为激烈地挑战中产阶级敬重的道德准则。

拜伦半遮半显的同性恋特点，也有助于他成为"天生罪人"(fatal man)的形象，他的美貌和性感更增加了他身上离群索居、忧郁而神秘，甚至有些恐怖的气场。即使当大众对他的仰慕如日中天的时候，他或多或少仍然置身事外，沉闷孤僻，在大众的奉承和仰慕之中渴望独处，似乎经受着某种阴暗和无所不在的罪恶感的折磨。他的外形也多少有些阳刚气不足。他大理石般的前额、苍白阴沉的嘴和沉思的眼睛成了十九世纪上半叶女性化美男子之风的典范。他对身边男孩子的爱让他顶上毁灭的光晕，也预示了同性恋和双性恋对于波希米亚生活是何等重要。尽管柯勒律治、雪莱甚至年轻的华兹华斯所过的生活都可以被称为"波希米亚式生活"，但拜伦的生活才是波希米亚主题的精华。他的名声预示着二十世纪的波希米亚人的名誉、魅力和骂名将会是何种形式，他的个性造就的拜伦传奇和他的作品密切相关，甚至比他的作品更重要。[4]

拜伦身上致命的光环如此耀眼，甚至表现在当代大众文化中最耸人听闻、经久不衰的荒诞传说中，即吸血鬼传说。拜伦离开英国后不久，在去意大利的路上，曾在日内瓦附近的雪莱住处逗留过。陪着雪莱的人中有雪莱的情人玛丽·古德温，激进无神论者威廉·古德温的女儿。雪莱本来已

婚，但还是和玛丽·古德温私奔了。玛丽的继妹克莱尔·切尔蒙特也是这伙人之一。她和拜伦共度良宵，不久就怀了他的孩子。拜伦的同伴是他的医生约翰·波里杜利，这位医生很无趣，很快就被拜伦扫地出门了。

夜里，这群朋友说鬼故事取乐。这些晚会孕育出大众文化中非常重要的两部小说：《弗兰肯斯坦》，玛丽·雪莱亲自执笔；《吸血鬼》，波里杜利著，1819年出版，但吸血鬼的故事似乎部分来自于拜伦所说的一个故事。公众一开始认为拜伦本人是《吸血鬼》的作者；但实际上更可信的是，他顶多只是这本书里的普通主人公。波里杜利的故事中的反面主角是某个鲁思文勋爵；而卡罗琳·兰姆女士近日出版的书《戈兰纳温》中的主人公也叫鲁思文勋爵，而且人人都知道她所写的这位卢瑟万大人的原型就是拜伦。两部作品都意在报复，将拜伦的形象写成神秘、浪漫而天生不幸的人，邪恶的贵族，结合性爱和死亡的《爱之死》(*Liebestod*)的化身。拜伦的传奇便这样直接推动了二十世纪文化产业中最重要的故事之一。因此，从一开始，波希米亚就既属于高雅艺术，也属于大众文化，并揭示了波希米亚神话日后将如何发展。

拜伦还昭示了波希米亚人的另一共性：激进的信仰。在《恰尔德·哈罗德游记》即将付梓之际，拜伦在上议院的首次演说就话里藏针地为勒德分子辩护，勒德分子是一些被机器生产夺去了生计，因而摧毁机器的绝望人民；拜伦还攻击了政府打算用来镇压勒德分子的严刑峻法。在他生命的最后，他献身于希腊民族解放事业，直至死去。然而，他的激进主义大逆历史潮流，甚至使他成了反资本主义价值观的化身，而资本主义价值观当时正日益壮大，并且，拜伦在本质上一直是个贵族。

因此，拜伦能吸引仰慕他的中产阶级读者大众，似乎有些奇怪。他所代表的一切都是正在崛起的中产阶级所反对的，但读者仍为他无法无天的艺术家形象而激动不已。他如此完美地体现了命定不幸和注定毁灭的天才的形象，集荣耀和耻辱于一身，但这也不能解释为什么他的读者会对此着迷。然而在后继波希米亚人中一再出现的“天生罪人”(homme damné)的贵族这个形象，确实让中产阶级读者们为之痴迷。这也许是因为，虽然中产阶级读者在思想上抱定了井井有条的生活观，在生意上奉行实用主义，但在内心里，他们也是浪漫主义者。

拜伦的上等人读者可能一方面对拜伦描述的危险生活产生共鸣，与此同时也震惊于拜伦的胆大妄为而退缩不前，这也加强了他们对本阶级

价值观的优越感。他们鱼和熊掌可以兼得，但对这种"熊掌"的胃口暗示着中产阶级的灵魂中有一处深深的伤口，在某些方面背离了本阶级虔诚、美德和顺从社会的道德观。中产阶级产生了一种自我憎恨的感受，他们不断地追寻更高尚的精神和情感，而不是满足于经济进步所带来的价值观。波希米亚人就清楚地表明了这种矛盾与不安的心理。拜伦式的人物就体现了反中产阶级价值观的激进贵族形象；但是中产阶级虽然一边和贵族道德观划清界限，一面却同时渴望拥有贵族的艺术品位和文化。

拜伦既是艺术家和天才，在道德上又为世人所不容，这让中产阶级对艺术以及他所代表的浪漫主义运动的心态更加矛盾：艺术虽然危险又烦人，但却揭露和挑战枯燥的日常生活。大众热爱拜伦笔下的恰尔德·哈罗德，热爱浪漫主义运动的普遍价值观，都表明了情感高于理性。但是拜伦和后来的许多波希米亚人的悲惨命运都离不开一个矛盾：艺术表达的情感要真实，情感高于一切，但工业化社会又有种种经济和社会的规则。波希米亚人身体力行地展现出艺术对抗社会这个主题，表达了在所谓"规规矩矩"的生活框架中对各种新奇体验的与生俱来的渴望。即使那些最看重眼前的人也对现代社会这个"铁牢笼"深为厌倦，并且嫉妒那些看似已经逃离铁笼的反叛者，但当时胆大妄为的波希米亚人生活放纵带来的悲惨命运和毁灭，使得人们确信：逃避现代社会的代价实在太高了。

"拜伦热"是尾随着十八世纪晚期英国流行的"感情"或"感情主义"热潮而发展起来的，当时人们阅读哥特风格的小说或耸人听闻、情节夸张的传奇故事简直着了迷。如柯林·坎贝尔所说："通过读书，读者沉迷于胡思乱想的享乐主义作品中，既会对世界产生不满，也会普遍地渴望去实现梦想。因此，阅读小说很有可能是十八世纪下半叶现代艺术和传统艺术大决裂中的关键因素。"[6]

坎贝尔指出，"浪漫主义道德观"也是许多资产阶级背叛实用主义的文化总危机中的一个部分。他们逐渐认为感性、艺术品位、想象力及情感比起冷酷的理性主义更重要，这也把艺术和艺术家推上了舞台中央，美学价值也被拔高到生活哲理的高度。[7]正如济慈所说："美即是真理，真理即是美，此即是真理，去此更无他。"

拜伦虽然已经化身为自己笔下神秘而有缺点的英雄，并借此戏剧性地表现了他生命中的风云变幻，但在他流亡意大利期间，却背弃了这个形象。他现在希望别人把他看成一个饱经世故的人，还摆出一副摄政时代的

浪子派头，冒险家约翰·特里劳尼如是说："其实这种人早都绝种了，他最恼火的就是被人看成作家。"[8]这位冒险家在比萨时，曾和雪莱及拜伦的小圈子有来往。

拜伦在意大利邂逅了布莱辛顿夫人，她多少也算是个原始波希米亚人，因为她从一个出身卑微的爱尔兰美人变成了伯爵夫人。当时，布莱辛顿一家刚开始在意大利久居，并且和花花公子阿尔弗雷德·德奥塞搞成了实际上的"三角关系"，虽然大部分看客都认为德奥塞是布莱辛顿太太的情人，但传记学家们一如既往地认为他更有可能和布莱辛顿男爵有同性恋关系。在伯爵死后，丑闻甚嚣尘上，因为德奥塞虽然已经娶了布莱辛顿勋爵的一个女儿，却还和布莱辛顿太太住在一起。尽管受到上流社会中的道德先生们的排挤，布莱辛顿太太还是主持了一个出色的沙龙长达数年，这个沙龙后来在肯辛顿的戈尔府里举办。那里曾是虔诚的威廉·威尔伯福斯的家宅，但是如一个评论家所说，现在却成了"风流社会的大本营"[9]。在这里，布莱辛顿太太接待的人里有亨利·布尔沃·立顿和爱德华·布尔沃·立顿、狄更斯、年轻的迪斯雷利、沃尔特·萨维奇·兰多尔以及德奥塞的亲戚：路易·拿破仑。布莱辛顿太太成功的沙龙一直办到十九世纪四十年代，然而最终被挥霍无度的德奥塞给毁了。

布莱辛顿太太在意大利逗留期间，渐渐对拜伦产生了同情和喜爱之情，但是，就像特里劳尼一样，一开始最打动她的是拜伦的"贵族品位"，他贵族地位的虚荣心，以及他俗气的打扮和派头——这是一个势利而厌世的英国绅士，而不是充满魅力的"天生罪人"。[10]不过，她的回忆也成为了研究拜伦的资料。拜伦本人则不断营造出暧昧的气氛，向朋友暗示他内心埋藏着黑暗的秘密，并总是表明他本人比大众心目中的拜伦形象更可怕。当拜伦发热死于迈索隆吉翁之后，他的朋友和遗嘱执行人们将他的私人日记给毁了，也许是因为日记中记着同性恋关系的细节，这使得拜伦更加神秘莫测。

因此，虽然拜伦不能被看作十足的波希米亚人，但他树立了一个可供波希米亚人立志实现的形象。贵族的反抗者，殉难的、失败的、被人误解的天才，在性方面胡作非为、将自己的一生戏剧化，这都成为后来世世代代的波希米亚人登场的舞台背景，有待他们去重演。"拜伦热"横扫十九世纪三十年代巴黎的青年波希米亚人。年轻的诗人们模仿拜伦的阴郁气质，和他一样纵情声色，这和当时这个时代的病态情调倒是合拍的。

到了1845年，又一个为波希米亚人书写神话的人出现了：亨利·缪尔热，写作《波希米亚人》一书的首位重要流行作家。缪尔热的父母一个出身于日渐衰落的中下层工匠阶层，另一方是为了保住社会上一个朝不保夕的饭碗而拼命工作的白领工人：他的父亲是一个裁缝，母亲是个高档公寓区的看门人。他们虽然贫穷，但不是体力劳动者。干这种活的人总是替人鞍前马后地照应，但也使得他们孜孜追求攀上社会台阶，渴望挤入上流社会。正是因为渴望加入上流社会，缪尔热才不愿子承父业，而是决心从事文学。一开始，他穷困不堪，为了站稳脚跟，不管什么杂志，只要愿意用他的作品，他就给杂志写稿，包括各种商业杂志。1845年，他开始为讽刺杂志《海盗》(*Le Corsaire*)创作一个系列短剧，描写了他和朋友们勉强糊口的生活，因贫苦招致的灾难，喜剧性地和房东捉迷藏，偶尔获得的成功以及令人激动的爱情。1849年缪尔热与人合作将该剧搬上舞台，大获成功，他事业的转机才真正到来。通过这部剧，缪尔热按自己的定义在观众中建立了波希米亚生活的概念，其首要特点就是贫穷；直到那时，"波希米亚人"这个词本身才开始广泛流传。[11]

缪尔热笔下波希米亚人的特点是贫穷和纯真，而完全不是"天生罪人"。他的短剧感伤地描写了波希米亚式生活，把贫穷写得如此生动，所以大众非但没有生厌，反而喜爱上这些充满憧憬的年轻流浪汉，他们寻欢作乐，和工人阶级的女孩初涉爱河，同时还要努力在艺术上立足——这种生活对于中产阶级的读者，或者至少对于男性中产阶级来说，很容易感同身受。

1851年，缪尔热在他由短剧集改编的小说的前言中曾打算解释清楚波希米亚人的含义，他认定波希米亚人都是普普通通的人，同时还执意要区别"真实的"和"冒牌的"波希米亚人，这个问题也会让他之后的许多参与讨论的人困惑不解。他指出有这几种"冒牌的"波希米亚人：有些人是无名小卒，"一群顽固的梦想家，将艺术当作信仰而不是职业"；有些人生活在社会边缘，与世隔绝，向贫穷和卑微的生活低头，却摆出英勇的派头；有些人天赋平平，"成了自己平庸资质的牺牲品"；还有不满社会的中产阶级业余艺术爱好者，打算深入贫民窟，寻一个"光荣"的未来；最后才是真正的波希米亚人。他们拒绝过放荡、懒惰和寄人篱下的生活，孜孜埋首于艺术，因为"一切真正强大的灵魂都有话要说……天才不可能永远默默无闻……天赋就像钻石，哪怕久遭埋没，但总会被伯乐发现"。[12]

由于缪尔热自己是成功的，他这套强词夺理的诡辩也不足为奇。他从来就没有真正想做一个波希米亚人，也总是抱怨自己贫穷的日子。1844年，他在一封写给前校友的信上如是说："人们对波希米亚有着美好的幻想，这没有问题；但其实波希米亚经常都是悲惨和痛苦的生活……整整三个月期间，没有哪一天我不在忍受着饥饿的痛苦……我既不能找活做，也没法出门见人，因为我衣不蔽体，已经不敢在大白天上街了。"[13]虽然缪尔热的成功正是基于为波希米亚代言，但是他把短暂一生中的余生（他死于1861年，时年三十八岁）都用来徒劳无益地不让自己成为波希米亚的代表。

缪尔热笔下多愁善感又深受大众欢迎的波希米亚人的形象比拜伦式的传奇故事更让读者安心，但并没有取代后者。这两者共存，使波希米亚人的形象更为复杂和矛盾，也推动了关于"真假"波希米亚人的不断辩论。

缪尔热死后不到十年，又一个人物走上舞台，他的一生比缪尔热所描写的要惊心动魄得多，并把波希米亚神话发展到离经叛道、无法无天的地步。这个人就是阿蒂尔·兰波。



图13 保罗·魏尔伦和阿蒂尔·兰波1873年在伦敦逗留时的住所，照片摄于2000年，这房子的破旧一如往昔

兰波的生活与拜伦有相似之处：没有父亲、严厉的母亲、不快乐的童年——只不过兰波并非出身贵族家庭：他的父亲是个小军官，他的母亲家是农户。拜伦和兰波这两位诗人都是旅行家和漫游者，为了躲避忧郁，或是寻找梦中天堂而终身飘泊不定。两位诗人在政治上都是决不妥协的激进派，也都是矛盾的同性恋者。

1871年，十七岁的兰波从家乡查尔维尔来到巴黎，拜访著名诗人保尔·魏尔伦，之前他已经向魏尔伦寄了一些诗作。魏尔伦立刻邀请兰波来首都。[14]兰波在斯特拉斯堡火车站下车，但当时去车站接他的魏尔伦走错了站台。魏尔伦回家时，发现这个粗野的客人正坐在他岳母的客厅里。夜色渐深，这个客人的举止越发让主人们惊骇。他们活像一窝小鸡撞见了狐狸，中邪似的看着衣衫邋遢的兰波叼着烟斗，朝他们吞云吐雾，说话也只是只言片语。

魏尔伦当时近三十岁，刚娶了他十八岁的新娘：马蒂尔达·德·莫泰，现在他妻子有孕在身。但是有了新门客兰波之后，魏尔伦又重返巴黎波希米亚文学界和咖啡馆生活。但他们这一对即便在这些很宽容的圈子里也很快恶名远扬。他俩成了一对新奇而又古怪的致命性爱的浪漫主义典范，就像兰波在《地狱一季》(*Une Saison en Enfer*)中所描述的愚蠢处女和魔鬼新郎。

他们一同到布鲁塞尔旅行，然后又到了伦敦，住在卡姆登区脏兮兮的居所里，他们是皇家咖啡馆的常客，一边给人上法语课，一边游历大都市伦敦。这个糟糕的"家庭"并不快乐，魏尔伦内心充满了对马蒂尔达的愧疚，下决心回到她身边。他在布鲁塞尔见了马蒂尔达，夫妻俩和岳母三人一起返回巴黎的家。但是兰波紧跟着爱人也上了同一列火车。车到国境线时，魏尔伦走上站台，直到火车开动时，马蒂尔达和她的妈妈才发现魏尔伦并没有上车。火车徐徐加速，她们从车窗里向魏尔伦大喊，一个劲地打手势，但是魏尔伦站在月台上，摇了摇头。

在布鲁塞尔，两人之间的关系更糟了，最后魏尔伦开枪打伤了兰波的手。兰波进了医院，魏尔伦由于兰波提供的证据而被判有罪，坐了两年的牢。兰波在家乡查尔维尔曾是最聪明的学生，这次回乡却成了丢脸的神童。当他的兄弟姐妹们顶着酷暑在地里艰苦劳作时，他在小屋中闭门不出，写出了《地狱一季》，这是他最后一部文学作品。

兰波年方十九岁就已经游历了巴黎、布鲁塞尔和英国。现在他走上的

旅途离家越来越远。他先是多次游历意大利、德国和奥地利。1877年，他干脆离开了欧洲，参军加入荷兰殖民地的军队，发现自己周围都是"'不做白日梦的实干家'，罪犯、流浪汉、雇佣军"，这类人认为只有眼下才是实在的，因此，也许他们才是真正的现代人。"他混迹于草莽汉子和职业冒险家之中。"[15]他随这支军队前往爪哇，但是一到地方就开了小差，还成功地躲过了追捕，巧妙地回到了家，不过不久之后他就再次前往德国和维也纳。1878年和1880年他两次去塞浦路斯，受雇当了监工，看管来自不同国家的砸石工人。但是兰波在塞浦路斯的第二次旅行戛然中止，后来，一个在北非认识兰波的意大利人说，这是因为兰波失手打死了手下的一个工人。[16]这个说法更是给他身后亡命之徒的名声推波助澜。他最终留在北非，在一生中的最后十年里成了个商人，往来于这片大地上相距遥远的各地，做咖啡生意，贩卖军火，甚至有可能贩奴。他不再写作，只给家人和生意伙伴写写日常信函。

兰波一生的两个阶段之间有深远的、不可思议的反差，甚至无法融为一体，各代兰波传记作家都对此大做文章。兰波的生活和拜伦相仿，并将波希米亚传奇发展得更深远、更完整。他也和拜伦一样，放弃了文学，成了一名实干家。他的性爱和拜伦一样离经叛道，充满痛苦。两个年轻人都曾声名狼藉，后来又摆脱了恶名。他们的俊美使人追随、爱慕和奉承，但他们的生活却灾星高悬。

是谁创造了兰波神话呢？和拜伦不同的是，兰波并没有大众读者。他在有生之年并不出名；恰恰相反，正是他因为他后半生"被世人遗忘"，才加强了这个少年天才的神话。无论如何，要么大名鼎鼎或臭名远扬，要么就默默无闻，所有的波希米亚人都在这两头摇摆不定。出名和无名的天壤之别更增加了波希米亚的魔力。荒谬的是，如果一位艺术家或诗人，甚至一个平凡小角色，如果生前默默无闻，死后反而会因此出名。因为他生前不出名，人们才能在数年甚至数十年后"重新发现"他们。[17]

兰波本人对自己的传奇故事，尤其是对自己的诗作的看法秘而不宣[18]，从而也推动了这个传奇的发展。虽然他貌似对自己的作品是否能流传后世毫不关心，但还是确保了自己的诗作不会销声匿迹。1875年兰波在斯图加特逗留期间，将一些自己的作品委托给三位文学界的朋友中的一位，目前尚无法确知究竟是哪一位。这三个人是：魏尔伦、欧内斯特·德拉哈耶以及杰曼·努沃。他们三人在兰波放弃波希米亚世界之后，仍然关注

兰波的活动。[19]

这三位朋友都在回忆录和逸事录中回忆了兰波的一次比一次更冒险的旅途，直至他在北非找到了终点。他们讲的故事从书面上把兰波从普通人渐渐塑造成一个神话人物；这几位都是"激情洋溢、兢兢业业的工匠，努力为他们的英雄创造出动人的史话"。[20]从此之后，"已不可能还原'真实的兰波'"。那么，还不如接受这个兰波本人特意树立，由他的助手们精雕细刻的构造物。[21]

魏尔伦负责宣扬前爱人兰波的文学声誉；1883年，他在《吕太克》(*Lutèce*)杂志上发表了关于兰波的文章，兰波的诗《元音》("Vowels")的出版也引起了轰动。第二年，魏尔伦在《被诅咒的诗人》(*Les Poètes Maudits*)中也专为兰波写了一篇。尤其是1886年，另一本名叫《风行》(*La Vogue*)的杂志出版了两个版本的《彩图集》(*Illuminations*)。导言上称这是"兰波近作"("这份报告夸大其词，但也并非全是胡说"[22])，从此，号称象征主义者的新先锋诗人团体，将兰波看作先驱和开路先锋。

两年后，一个在查尔维尔和兰波一同上过学的记者写信告诉兰波，他的名声看涨：

> 就像有些人明明已经死了，但就是有信徒坚信他还没有死，你在巴黎的小团体里面现在就已经成了这样一个传奇的人物……这些年轻人……打算以你写的关于文字的色彩的十四行诗(元音)为基础，创建一个文学系统。这个小团体不知道你现在究竟如何，但是希望你有一天会重现人间，让他们也不再是无名小卒。[23]

1890年，另一本文学杂志《现代法国》(*France Moderne*)的老板写信给兰波，请求他投稿。虽然没有收到兰波的回答，这家出版社还是在1891年2月号中大肆宣扬:

> 这次我们总算找到了！我们知道阿蒂尔·兰波在哪，伟大的兰波，真正的兰波，《彩图集》的作者兰波。这次不是颓废派搞的恶作剧。我们保证：我们知道这位伟大的逃亡者住在哪里！[24]

讽刺的是，这一年兰波真的死了。

但是兰波之死仅仅是开始。自从兰波最早的追随者打下基础之后，历代批评家和传记作家们进一步润色兰波传奇。兰波在北非做武器买卖这一点并无争议；不过在和美国西部一样蛮荒的北非沙漠，武器只是普通商品。一位热心的学者伊妮德·斯塔基更进一步指出兰波还从事贩奴。[25]后来的作家们就此争论不休（尽管兰波也许有一个干家务的"家奴"[26]）；但重要的不是真相，而是斯塔基的说法给兰波的传奇故事更添刺激。同样，关于兰波成年后是否不再搞同性恋，并且是否还有个男情人这点上，传记家们也各持己见（例如，让—吕克·斯坦梅兹就认为，那张一般认为是兰波情妇的女人照片，实际上是男子或男孩的男扮女装[27]）；这个新说法和贩奴以及同性恋两边都挂上了关系，所以，至少为了眼下的目的，事实究竟如何并不重要；真正重要的是，这个说法对于书写所谓"被咒诗人"的罪与罚的神话也有不可磨灭之功。

从死之日起，这个被诅咒的诗人就成为了偶像，一切反叛者、虚无主义者、先锋派艺术家以及桀骜不驯的人都向他脱帽致敬。他设立的标准所有人都一定要达到，最好能超越。在苏黎世的伏尔泰咖啡馆中，达达主义者们在晚会上朗诵兰波的作品；超现实主义者，战后的字母派 (Lettrist) 和情境主义国际 (Situationist International) 也承认兰波对他们有影响。

二十世纪六十年代，英国反主流文化编年史学家杰夫·纳特尔明确地将兰波的诗与对崇拜癫狂联系起来。"兰波以来，精神错乱已经成为艺术界的共同语言。"[28]查尔斯·尼科尔曾在兰波去世一百年后，追随兰波在北非的旅途，他回忆自己是如何在1966年第一次听到兰波的："我只听说他是鲍勃·迪伦最喜爱的诗人。不信可以看看1965年12月3日旧金山（公共服务）频道KQED对鲍勃·迪伦所做的采访就知道了。"在采访中，迪伦指出对他有影响的艺术家中包括兰波、W.C.菲尔兹、史摩基·罗宾逊以及艾伦·金斯堡。尼科尔认为，迪伦"早期电声时代"的歌曲，诸如《乔安娜的幻想》("Visions of Johanna")，渗透了兰波的影响。[29]（然而，兰波的名声在北非却不总是如雷贯耳，尼科尔向人们打听和兰波有关的信息时，常被人误解为要找"兰博"①。

摇滚乐歌手帕蒂·史密斯说她对兰波的照片一见钟情。她将兰波看作先知和预言家，试着有系统地打乱理性，看到了幻象和鲜活的梦想。[30]兰波

① 电影《第一滴血》中的主人公。——译注

的形象也经常出现在朋克运动中。摇滚乐记者卡罗琳·库恩认为约翰尼·罗顿“就像年轻时的兰波：深思、愤怒、优美”；纽约娃娃乐队的一位成员告诉采访者：“兰波要是活着，也会描写这个巨大的城市，及其对人类的影响……而这正是我们的许多歌所要表达的。”[31]

兰波神话的关键是他放弃了诗歌和波希米亚人的生活，而他正是以诗人闻名，也是公认的波希米亚人。对此有两种看法。可以将他青少年岁月和诗作解读为一种青春期的产物；成年后作为商人和旅行家的兰波抛开了这些稚气的玩意，这似乎也契合兰波本人语焉不详的说法。这样解读他的生活也更为可靠，因为这证实了一个根深蒂固的理念：年少时的反叛是自然的，但也是暂时的，当人们“安顿”下来时(就像缪尔热所写的传奇波希米亚人一样)，他们就不再反叛，开始成熟。我们也可以这样看：兰波告别了诗歌、苦艾酒，告别了“打乱理性”的尝试和疯狂，这是他自我毁灭——或者说自我转化的一段过程。

也有人认为兰波是一个永恒的反叛者，一个彻底的局外人，这种更偏激的波希米亚神话之所以能吸引人，不过是因为这种解读不承认所谓的成熟、回归正常和“安顿下来”的说法。兰波从没有安顿下来；他反抗的方式变化了，变得更为挑衅。虽然兰波在阿比西尼亚的生活可能是艰苦的，他本人也对此常有怨言，但这能满足他逃避自我的渴望。尼科尔说，兰波因此“获得了最难获取的自由，就是抛下自我，成为不同的人……从这点看，兰波在北非的岁月应被视为他的杰作”。[32]

兰波的故事是波希米亚神话最强有力的样本。其中各种元素相结合，塑造了一个难以置信的人物，一个自恋的、充满欲望的形象。兰波是背弃了波希米亚生活的波希米亚人；是放弃了艺术而去追求实干的天才；他的不伦之恋臭名昭著，横眉冷对公众的狂怒；他是亲手摧毁了他自己的神话的俊秀青年；作为坚忍不拔的旅行者，他又创造了别开生面的新神话；他既是波希米亚人，又是军团战士、军火贩子、奴隶贩子。正是这种种巨大的反差最终成就了兰波的波希米亚神话。

仅仅数年以后，奥古斯都·约翰就身体力行英国式的波希米亚艺术家。他不像兰波一样“有系统地打乱理性”，也不是缪尔热笔下“身无分文、藏身阁楼”的艺术家(约翰靠画画成了富翁)，也并非像拜伦一样离经叛道，而是过着夸张的、有传奇色彩的“正常生活”。这是波希米亚人“渴望生活”的一面，是波希米亚精力充沛、充满欲望的一面。

不管约翰这个人的“内在真我”如何，他的仪表和举止既创造了符合大众想象的气宇轩昂的天才形象，同时又不断巩固这个形象。他戴着宽边软帽，身披斗篷，蓄着胡须，戴着金耳环，实在是鹤立鸡群。妮娜·哈姆内特回忆起1909年她第一次看到约翰时的情景：“一天我走在切尔西的国王路上，突然有人说：‘那是奥古斯都·约翰！’……我看见一个蓄着淡红胡须的高个男人，披着天鹅绒外套，穿着棕色长裤，独自踱步。他长相俊美，我就跟着他……不远不近地跟在他后面。”[33]另一个斯莱德美术学院的学生多萝茜·布莱特也有大同小异的记忆，也是在国王路上：“他很高，有须，英俊，头发蓬松，一顶很大的黑色卷边礼帽微微歪戴在脑袋上。”而查尔斯·惠勒爵士回忆说，他“高个，站得笔直，双肩宽阔，穿着一件松软的软呢礼服，脖子挺得高高的，还系着条色彩亮丽的大花丝手帕，太引人注目了……他蓄着红胡须，眼睛好像公牛”。威勒还强调说：“约翰肯定知道全切尔西的人都目不转睛地看着他。”辛西娅·阿斯奎思还发现他：“相貌堂堂，就像从《旧约》中直接走出来一般：衣服松散、胡须保养得很好，头发全都剃到耳根以上，很优雅，仪态庄严，一条色彩缤纷的手帕系在脖子上，好一副独特非凡的外表。”[34]这些亲眼见过他的人首先讲述他的外貌而非其他，这也说明他的生活具有表演成分。

奥古斯都·约翰的传奇故事还包括他对吉普赛式生活和文化的真正兴趣。1909年，他与家人开始了一次漫长的大篷车之旅。他们在剑桥郊区的格兰切斯特小镇扎营，立刻就成为了剑桥人谈论的话题。梅纳德·凯恩斯写道：“约翰和他的两个妻子以及十个光屁股的孩子扎下了营……这里每个人都在谈论约翰……鲁珀特·布鲁克还说他大部分时间都在剑桥的酒吧消磨时间，还曾在酒后争斗中，打烂了别人的脸。”这群人是如此臭名昭著，甚至使得剑桥大学的许多人家特地跑去观望他的女伴多莱丽娅以及营地里的孩子们。[35]（然而，在抵达诺里奇之后，奥古斯都突然离开了队伍让其自生自灭，他自己则坐火车去利物浦了。）

奥古斯都·约翰传奇的关键是他不守常规，以及漫不经心的爱情观，因此他的一生有很多情妇和一不小心生下来的孩子，他对待孩子的方式用今天的观点来看就是虐待儿童。但同样重要的是，他多少有一点背叛了自己巨大的天才。他装扮成艺术家和天才，这最终妨碍了自己艺术创作的发展。他的传记作家麦克尔·霍尔罗伊德曾指出这是“英国怪人”(English Eccentricity)的一例，不仅表明约翰个人未能完全发挥其艺术天分，也暗

示了英国的总体衰落。不过，奥古斯都·约翰身体力行要创造的是波希米亚神话，而"失败"本身也是波希米亚神话的一部分；"失败"实际上是一个跨国界的现象，哪怕约翰打上的是英国的烙印。

约翰的酗酒之习愈演愈烈，而且沉迷于伦敦的社交生活。在第一次世界大战期间，他固守这条社交线路：皇家咖啡馆，他创立的山楂子树俱乐部，还有索霍区的各种去处，例如维雷咖啡馆，以及帕西街的白塔饭店，这个餐馆是他和妮娜·哈姆内特"发现"的，他们把它变成了时髦波希米亚人常去的地方。在二十年代，他过得忙忙碌碌，既是上流社会的肖像画家，又是上等人聚会的主角，每一场风光的聚会都少不了他。[36]但他越是大受欢迎，越是著名，就越是迷失于自我——成功中包含的失败也是波希米亚角色的本质。

奥斯卡·王尔德则展现出这一重矛盾的另一方面。他说自己将天才运用于生活，只把手艺用于写作。所以，是他的生活而不是艺术创作遭遇了不幸，这倒也合情合理。和奥古斯都·约翰一样，王尔德构建了自己的传奇，并且还被别人所夸大：因为有乔治· 杜·莫里耶在《笨拙》(*Punch*)杂志中，吉尔伯特和苏利文在轻歌剧《耐心》(*Patience*)中对他大加讥讽。他的神话是作为小说主人公、大众文学作家和读者三者心照不宣、默契合作的成果。奥古斯都·约翰的传奇只不过是大张旗鼓地宣扬男子汉对醇酒美人的"正常"爱好，大众依然喜爱约翰的传奇；但是王尔德太离经叛道了。和奥古斯都·约翰一样，王尔德作为波希米亚人也和贵族和上流社会的放荡客有来往，这是英国的特点(例如，爱德华七世的情妇莉莉·朗特蕾就是王尔德的密友)，但是他作为"社会边缘的波希米亚人"，虽然和缪尔热所描写的肮脏小阁楼里的波希米亚人有天壤之别，却和工人阶级的男妓交欢，接触到了马克思所说的社会底层。王尔德不限于念叨波希米亚人抨击社会虚伪的艺术观点，他与阿尔弗雷德·道格拉斯爵士(此人是他命中煞星)一见如故，就此被卷入纵情声色和胡作非为的漩涡，他大肆宣扬他和街头年轻小伙子去幽会。而他生活的那个社会虽然看起来成熟包容，但对艺术并不信任，男性同性恋的事实更大大刺激了这个社会。他的个性成了对这个社会无法容忍的挑战。在押监路上，王尔德被迫在车站站台上，让所有人都能见证他的耻辱；路人皆啐，这简直是重现了火刑仪式。他的剧作被禁演，他的孩子们赶紧换了假名，小伙子只要一提他的名字，就遭到父母的严惩。无论如何，他的毁灭，恰如其分地说明了波希米亚传奇的另一种

结果。

在十九世纪九十年代到1914年之间，在蒙马特尔和蒙帕纳斯区，各种阶层的波希米亚人混居杂处。有来自社会底层的人，被称为蒙马特尔"地痞"[37]；有认真学艺术的学生；还有在咖啡馆混日子的波希米亚人。阿梅多·莫迪利亚尼是那个时代最典型的波希米亚人之一，他出身在里窝那一家勤勉的犹太商人之家，却在巴黎惨淡度日。其他波希米亚人会共谋打创自己的神话；"癫狂天才莫迪"（即莫迪利亚尼）的传奇也许主要是由他身边的那些人打造出来的。他的一生着实悲惨，不仅从自己的作品中所得无几，而且终其一生，从未获得他梦寐以求的认可。他的画家同道，比如奥古斯都·约翰和妮娜·哈姆内特等人，会花几个小钱买他一些画。但当他的经纪人和朋友列奥波德·扎波路夫斯基在一战期间为他的作品举办一次展览时，却被警察关闭了。警察宣布他的画作下流，因为他给女性裸体上画了阴毛。莫迪利亚尼饮酒无度，用酒精掺着大麻药片一起喝，还发生过一系列热烈的爱情，包括和古怪的比阿特丽斯·黑斯廷斯的爱情。他最后一位女友，珍妮·埃比特纳在他死后自杀。但是，他刚死，他的胜利就接踵而来。他的作品被誉为大师之作，很快就换来了大把的法郎、美元和英镑。

这是一个戏剧性的故事，波希米亚人很快就利用起来。道格拉斯·戈德林本人当时也在蒙帕纳斯生活，他先写了一本回忆录，打造了莫迪利亚尼传奇故事。比阿特丽斯·黑斯廷斯也根据他们激烈的爱情往事写出了恶毒的回忆录[38]。苏联小说家伊利亚·爱伦堡在第一次世界大战以前就在巴黎过着流放生活，他反对大众心目中这个"饥饿、放荡，总是喝得醉醺醺的画家，最后一个波希米亚人"的形象。不过和所有认识莫迪利亚尼的人一样，他在自传中写到莫迪利亚尼时也是老一套。莫迪在其他许多回忆录中也多次"闪亮登场"。紧接着存在主义者和垮掉的一代的兴起，莫迪利亚尼的传奇在五十年代进一步扩展。这其中，安德烈·萨蒙小说式的传记《莫迪利亚尼的激情生活》[39]和其他一些作品都有贡献。到了1962年，这位画家的生平被拍成了电影《蒙帕纳斯区》，由当时法国影坛的名角杰拉德·菲利普主演。爱伦堡认为这部电影也是一种低俗的拙劣模仿：

> 电影导演坐在石头台阶上，怎么能凭空想象出一个陌生人曲折的生活道路呢？……电影和小说的主角是深陷绝望和疯狂之中的莫迪利亚尼。不管怎么说，莫迪利亚尼不仅仅是在罗通德咖啡馆喝咖

啡，也不仅仅是在有咖啡污渍的纸上绘画；他在画架前守了一天天，一月月，一年年，只是绘画。[40]

莫里斯·郁特里洛是莫迪利亚尼的朋友和酒伴，他也同样被神化了。弗朗西斯·卡尔科批评地指出："郁特里洛的追随者们更看重的是他的人生传奇，对于他的作品的热爱只是假装的。"[41]但卡尔科自己在文学创作上获得成功，也要大半归功于在众多小说和回忆录中塑造的那个浪漫而怀旧的波希米亚。

卡尔科笔下莫迪利亚尼时代的巴黎是"最后的波希米亚"，但在五十年代，波希米亚人依然风头正健，只不过有了很多不同的名称：存在主义者、垮掉的一代、反文化主义。"天生罪人"的传统也从老派的波希米亚人传到了年轻一代的男女主人公手中。正如佩蒂·史密斯曾以兰波为榜样，玛丽安娜·费思富尔也竭力仿效威廉·伯勒斯。狂乱甚至"出格"的性生活也是反主流文化的特征之一。由尼古拉斯·罗依格导演，米克尔·贾格、安妮塔·帕伦贝格和詹姆斯·福克斯出演的电影《迷幻演出》(*Performance*)探索了二十世纪六十年代末伦敦摇滚乐世界和黑社会的互相吸引，这也让人回想起戴维·巴利在《照片簿》(*A Box of Pinups*)和《宝贝拜拜，上帝保佑》(*Bye Bye Baby and Amen*)里面，将音乐家、时装模特和画家的照片与当时伦敦最恶名远扬的匪帮克雷兄弟的照片并排放在一起。

新波希米亚中大受欢迎的艺术是大众文化：例如流行音乐、摄影和时装。老资格的波希米亚人也许不愿将这类昙花一现不值一提的小小艺术成就与天才的大作相提并论。不过波德莱尔曾认为最能把握十九世纪大众潮流的加瓦尔尼就是一位时装插图画家，缪尔热也是个畅销书作家。确实，有很多波希米亚人都在流行文化领域大获成功，但无论他们像奥古斯都·约翰一样继续保持波希米亚人的形象；还是像毕加索一样，多少在某些方面更乐意过资产阶级富豪的生活，他们都表明了天才并非一定命运悲惨，必将自我毁灭。不过，随着波希米亚人的传奇后来发展成"大众的波希米亚"，所谓木秀于林，风必摧之的观点直至二十世纪九十年代时，还在生活放纵的摇滚明星的传奇经历上得到证明：科特·柯本和麦克·哈琛斯就重演了精神苦闷、性生活放纵或吸毒成瘾最后自杀的悲剧。

要说有谁曾致力于转变波希米亚人的角色，将波希米亚从反映高雅艺术兴衰变迁的象征，转变成影响大众文化的主力，这个人非安迪·沃霍

尔莫属。安迪·沃霍尔极其重视自己的知名度,不管时代如何变迁,他都是最著名的艺术家之一。在他死前的十年中,他是罗纳德·里根和南希·里根佞臣小圈子里的一员,也和曼哈顿的名流、好莱坞的明星把酒言欢,但在早年,他和本书所提及的其他人物一样是个不折不扣的波希米亚人。安迪·沃霍尔出身于默默无闻的移民家庭,在匹兹堡上学去当广告画家。在五十年代阳刚气十足的纽约艺术界,以喝酒玩女人的能手杰克森·波洛克为当时宗师,由于沃霍尔是广告画家,还是个“娘娘腔的死基佬”,所以他在当时备受歧视。他后来靠做时装插画和橱窗设计出了名,认识了查尔斯·亨利·福特,此人和朱娜·巴恩斯有段情,也是画家帕维尔·切尔利塔切夫终生的好友,帕维尔又受伊迪丝·西特韦尔的庇护。这层朋友关系让沃霍尔接触到了一位资格更老的波希米亚人。

> 只要哪里发生了有创意的事情,我打死也要去……查尔斯·亨利和我一起去看地下电影。他还带我去参加地下电影制片人玛丽·门肯和她的丈夫、诗人威拉德·马斯在他们布鲁克林高地的住所举办的晚会……威拉德和玛丽是最后的伟大波希米亚人,他俩既写作,又拍电影,还酗酒。[42]

到了1963年,沃霍尔的“工厂”工作室已经成为了一派新气象的焦点。沃霍尔的助手格里·马兰加把他介绍给圣雷莫酒店派头十足的各位房客,不久格林尼治村的一位舞会灯光师比利·内姆就搬进了“工厂”工作室。“工厂”工作室的大门向一切人敞开,妓女和男同性恋在此邂逅纽约文艺界人士,街头客在此结识社交场的新手和哈佛大学的嬉皮士。堕落成了生活方式,窥阴癖成了艺术形式,生活和艺术融合,变成一场无休止的表演,在“地下丝绒乐队”(Velvet Underground)抛弃了一切传统的藩篱,创造了多媒体表演之后,更是勇攀艺术的新高峰。

比利·内姆1997年在伦敦当代艺术学院致词时说,“工厂”工作室的魔力只不过在于其魅力,他说“工厂”工作室“是一个地下世界,充斥着漂亮的人、天才、冒牌货、鬼迷心窍的人和无聊的人,他们最后都实现了富有魅力的自我”。[43]但是“工厂”工作室的风气和世纪之交的堕落生活相似之处甚多。瓦莱丽·索拉纳斯枪杀沃霍尔这个极端的活报剧就像是重演了安德烈·布勒东的那句话:“最简单的超现实主义表演就是走上大街,手握左轮

枪，朝人群随便打。"[44]这也让人想起十九世纪九十年代无政府主义者的炸弹袭击，批评家洛朗·泰亚尔一语双关："只要姿态优美，几条人命算什么？"(这个笑话让他遭到了报应，后来他在一次爆炸案中炸瞎了一只眼。)[45]

安迪·沃霍尔更是将先锋艺术和大众文化之间的关系发展到古怪的地步。他的电影都是实验性的(一部电影长达八个小时，只是拍一个睡着的人，或者是毫无情节地追拍着牛仔打扮的同性恋)，他的画作赞美的是生活流光溢彩的表面。他有句名言是将来每个人都会出名十五分钟，这句话看来颠覆了他孜孜以求的名声，但是摆出了要让普罗大众都魅力四射的姿态。他将艺术溶解于生活的先锋做法将一切都变成了表象，变成了幻象。有一次他让一个部下化装成他，横跨半个美国去做演讲。骗局暴露之后，沃霍尔也不过表示吃惊而已。这有什么关系，反正乔装打扮的人比他本人要更好看。

兰波的传奇将大名鼎鼎和卑微无名结合为一体，通过他一生的经历，将这对立的两者统一起来，高下相形，对比更为鲜明。波希米亚传奇正是立足于这对立之上，而沃霍尔的美学则颠覆了这一对矛盾。实际上，波希米亚离不开恶名远扬之辈，也离不开默默无闻的众人。无名小卒书写的波希米亚传奇和著名的波希米亚人一样多，甚至更多。正是无名小辈才展现了波希米亚自掘坟墓和沉沦失败这个深沉的主题。

注 释

1 Bourdieu, 'Field of Power', p.162. 正是出于这个原因，所以拜伦最新的一本传记的作者Phyllis Grosskurth声称，如果拜伦的生活中多得到一些母爱的精神满足，他的生活本可以更快乐这个说法完全错误。Grosskurth像个母鸡一样围着拜伦忙上忙下，她的论述不但没有分析拜伦为什么对那些惊骇于他胆大妄为的资产阶级代表人物有巨大的魔力，反而恰恰显示了她也一样对拜伦着迷。参见Phyllis Grosskurth, *Byron: The Flawed Angel* (London: Hodder and Stoughton, 1997)。

2 Louis Crompton, *Byron and Greek Love: Homophobia in Nineteenth Century England* (London: Faber and Faber, 1985), passim.

3 Ibid., p.284, quoting Violet Walker, 'Benjamin Robert Haydon on Byron and Others', *Keats Shelley Memorial Bulletin*, vii(1956), pp.23—24.

4 Benita Eisler 在*Byron: Child of Passion, Fool of Fame* (London: Hamish Hamilton, 1999), p.752中也说明了此点。正如Anne Fleming在 'A Byron Shaped Space' (*Times Literary Supplement*, 5 November 1999, p21—22) 中指出的一样，Eisler也得寸进尺地要妖魔化拜

伦，添油加醋地大说特说拜伦的丑闻。 由于同性恋在当今社会已经不再是无法无天的事情，也不再让读者惊骇了，Eisler就不得不给拜伦添上当今社会的“禁忌”：婚内强奸和儿童性虐待这类莫须有的罪名。

5 参见 Christopher Frayling, *The Vampire: From Byron to Bram Stoker* (London: Faber and Faber, 1992)。

6 Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford: Blackwell, 1987), p.176.

7 Ibid., pp.182, 192.对于坎贝尔而言，这就解释了消费主义之所以能够崛起的原因，他指出，追求快乐、消费主义、高雅艺术品味的发展都成为一个人创造力和想象力的重要元素，并且大受青睐：“浪漫主义让追求享乐合情合理了……同时浪漫主义还让贵族的艺术品味广泛传播，产生了现代潮流所需的‘原创’产品。” p.201.

8 Edward John Trelawney, *Records of Shelley, Byron and the Author* (orig publ 1858; Harmondsworth: Penguin, 1973), p.78.

9 Michael Sadleir, *Blessington D'Orsay: A Masquerade* (London: Constable, 1947), p.234, quoting Grantley Berkley.

10 同上，并可参见Lady Blessington, *Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington* (London: Bentley, 1834)。

11 参见 Siegel, *Bohemian Paris.*

12 Henry Murger, *Scènes de la Bohème* (Paris: Michel Levy, 1851), pp.7—11.

13 引自Robert Baldick, *The First Bohemian: The Life of Henry Mueger* (London: Harmish Hamilton, 1961), p.66.

14 这实际上是兰波第三次或第四次去首都巴黎。在十六岁时他就曾跑去巴黎，希望能在拿破仑三世的独裁统治瓦解之时参加起义，却不幸被捕。不久之后，他再一次回到巴黎，寻找外省根本没有的艺术圈子。他的朋友都声称兰波在巴黎公社时期第三次来到巴黎，不过即便他来了巴黎，也没有待多少日子。他的诗歌“Le Coeur Supplicié”，可能就和他在巴黎公社期间造访巴黎，在士兵中间的同性恋经历有关，但这不过是揣测。参见Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud: Une Question de Présence* (Paris: Tallandier, 1991), pp. 66—67.

15 Ibid., pp.247—248.

16 Charles Nicholl, *Somebody Else: Arthur Rimbaud in Africa* (London: Jonathan Cape, 1997), p.87, quoting Ottorino Rosa, MS notes on Rimbaud, c. 1930; 其摘要出版于Lidia Herling Croce, 'Rimbaud à Chypre, à Aden et au Harar: Documents Inédits', *études Rimbaldiennes*, 3, 1972。

17 英国服装设计师，二十世纪六十年代“上流社会波希米亚人”奥西尔·克拉克在1996年被男友所杀。她也是这个现象的例子之一。她的日记在死后出版，电视纪录片和一个已经立项的影片都让她的名声复苏。

18 Steinmetz, *Arthur Rimbaud*, pp.228—229.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Nicholl, *Somebody Else*, p.202.

23 Ibid., quoting Paul Bourde.

24 Ibid., quoting Laurent de Gavoty.

25 Enid Starkie, *Arthur Rimbaud in Abyssinia* (Oxford: Clarendon Press, 1937).

26 当时非洲这些地区尚存奴隶制，但是和(例如)美国南部的奴隶制有很大不同。尽管北非的奴隶没有薪水，但他们的处境通常并不水深火热，其地位类似于契约佣工。参见 Steinmetz, *Arthur Rimbaud*。

27 Ibid.

28 Jeff Nuttall, *Bomb Culture* (London: Paladin, 1970), p.151.

29 Nicholl, *Somebody Else*, p.321.

30 Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe: A Biography* (London: Macmillan, 1995), p.50.

31 Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (London: Faber and Faber, 1991), pp.58, 176.

32 Nicholl, *Somebody Else*, pp.12—13.

33 Nina Hamnett, *Laughing Torso* (orig publ 1932; London: Virago, 1984), pp.25—26.

34 Michael Holroyd, *Augustus John: A Biography* (Harmondsworth: Penguin, 1976), pp.538, 548，引自Dorothy Brett于1968年8月7日致作者的信; Charles Wheeler, *High Relief*, p.31; 以及 Cynthia Asquith, *Diaries*, Tuesday, 9 October 1917。

35 Holroyd, *Augustus John*, p.364.

36 Ibid., *passim*.

37 得名于好战的美国印第安部落。

38 参见June Rose, *Modigliani: The Pure Bohemian* (London: Constable, 1990).

39 André Salmon, *La Vie Passioneée de Modigliani* (Paris: Intercontinentale du Livre, 1957).

40 Ilya Ehrenberg, *People and Life*, p.140.

41 Francis Carco, *From Montmartre to the Latin Quarter: The Last Bohemia*, trans Madeleine Boyd (London: Grant Richards and Humphrey Toulmin, 1929).

42 Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties* (London: Pimlico, 1996), p.40.

43 Stephen Koch, *Stargazer* (New York: Praeger, 1973), p.5.

44 André Breton, *The Second Surrealist Manifesto*, 1924.

45 Shattuck, *The Banquet Years*, p.17.





4

化平庸为神奇

失败者总是光彩照人。

——德里克·雷蒙德,《面包皮》

那些大名鼎鼎的传奇波希米亚人的神话也有赖于他们身边不太出名，却一样讲究派头、生活古怪的人物。这些人比明星还要不同寻常，有的人是如此特立独行，让生活本身就成了艺术品。没有他们，波希米亚不可能立足。他们不仅是波希米亚神话必不可少的背景，而且积极地创造了波希米亚神话本身。因为波希米亚神话不限于个人，而是一方世界，一种生活方式，是大文化中兼收并蓄的小文化。不管是"大艺术家"还是"无名小卒"，他们都对波希米亚神话有所贡献，他们的贡献相互结合，其成果胜过将两者简单相加。的确，对那些只在自己小圈子里有点小名气的众多波希米亚人来说，区分"明星"与凡人也是不公平的。

很难区分某些波希米亚人的作品是确实没有强大的感染力，还是作者沉醉不醒，喜欢即兴创作，白日做梦。有些波希米亚人简直是刻意追求贫困与失败。十九世纪末和二十世纪初波希米亚咖啡馆里，例如马特尔餐馆里面坐着的人物正是如此：

> 没有半文钱，对自己的哲学理论是否站得住脚毫不关心的哲学家，搜肠刮肚找创意、寻辞藻的人，大画家……咬文嚼字之辈，挥钢笔或画笔为枪的游侠，探索极限的勇士，叫卖梦想的无耻小贩，要盖通天塔的创业家，信徒和热心汉，但他们都有个通病：没钱。钱都用去建造波希米亚美妙的空中楼阁，或者都在旅途中花完了，前往假模假样之国的道路可是漫长而又费钱的。这些人都是每天和现实生活小打小闹的英雄，他们每夜归来的时候，都重燃起激情，或鼓舞他们梦想中的事业，只不过这事业永无完成之日。

或者按龚古尔兄弟刻薄的说法:“这些默默无闻的大人物,小报社里的波希米亚人,在这个颓废无能、尔虞我诈的世界里,随时都打算用新招术或是老把戏互相欺骗。”[2]

但有一种独特的天才,不是用创作“杰作”来证明,而是通过非同寻常的行为和生活方式来展现。许多波希米亚人殚精竭虑,在最昙花一现的艺术上耗尽心血:这就是“生活的艺术”,将他们的一生献给热爱、仇恨、智慧与谈话这种种转瞬即逝的技艺。

人们加入波希米亚生活的原因各不相同。波希米亚是一个避难所,一个路边小站,一个舞台。有些人把波希米亚当作永远的家,其他人只不过在这个港口短暂羁留。正如所谓波希米亚人可以千姿百态,波希米亚也是个梦幻之地,可以任由那些来此居住或途经此地的人们按自己的梦想去塑造。

有些波希米亚人献身于“次要的”、昙花一现的艺术和行当;有些人没搞出什么作品;还有些人的艺术创作让人分不清到底是艺术还是生活。此外,波希米亚生活中有各种各样的临时性活计:当画家的模特、打零工的记者、临时音乐家和业余演员;此外,马克思发现,波希米亚世界里的小生意人中,有人有犯罪之嫌,他们干的交易很可疑:拉皮条、当娈童、贩毒品、告密、密谋。那些被正统社会扫地出门的男女们,感觉到波希米亚人之间的气氛更为宽容,他们将波希米亚当作避难所,尤其那些十九世纪出身中上层阶级,却由于私情或者生下私生子而名誉扫地的女人更是如此。总之,波希米亚是败家子和逆子的大本营。埃里希·米萨姆回忆起某个夜晚,在柏林的西方咖啡馆里,他和“小说家、画家、雕塑家、演员和音乐家”挤在一张桌子前,有人发问:“干上艺术家这行的时候,我们这些人有哪个没和家里人大闹一番?看起来,我们全都是逆子,都背弃了我们的家庭出身,都是任性的孩子!”[3]

另一方面,也有很多无私的波希米亚人努力替他人做嫁衣裳。这些人包括编辑、出版商、艺术经纪人、沙龙女主人。其他波希米亚人的生存有赖于他们建立的体制:咖啡馆、沙龙、书店、画廊和出版社。波希米亚人身无分文时,也有人负责喂饱和照顾他们:其中包括沙龙女主人和咖啡馆老板、旅店老板娘、餐厅掌柜,或者只不过是他们的朋友。

他们设立了制度,偷窥狂和游客就慕名到此一游:其中包括跟着艺术

家而来的女人,寻欢作乐的小伙子,业余艺术爱好者和那些喜欢波希米亚生活无拘无束气氛,来找乐子的人。这些客人让咖啡馆和酒吧的气氛更加热烈。他们是卡巴莱、世纪之交蒙马特尔的现实主义歌曲,以及五十年代格林尼治村的民谣的忠实观众。不过,观众本身也成为了波希米亚一景,他们多少也算是波希米亚大众世界的一员。无论如何,有些人一直游荡在波希米亚世界的外围,他们肯定希望能进入波希米亚的核心圣殿。因此,尽管很多波希米亚人乐于鉴别真正的波希米亚人和过客(例如杰罗尔德·西格尔),以便论资排辈,但如此区分往往过于简单了。

沃尔特·本雅明描写了第一次世界大战前后柏林各个波希米亚团体间的此消彼长,互相交融。西方咖啡馆的老板赶走了店里狂暴的客人,这些人就盘踞了罗马咖啡馆。这个咖啡馆一开始是他们的天下:"这里曾经有个传奇的服务生即发报纸的里夏德,因为名声太坏而在波希米亚人的圈子里声望鹊起,这个里夏德就是波希米亚人在罗马咖啡馆一统天下的象征。但到了二十年代早期,德国经济开始复苏,在表现主义者革命宣言的时代,波希米亚人团体头顶上可畏的光环如今黯然失色,中产阶级……发现一切都回到了正轨。"结果,罗马咖啡馆开始变样了:

> "艺术家们"退回幕后,越来越成为咖啡馆的摆设。而以股票投机商、经理人、电影院和剧场经理、爱好文学的职员为代表的中产阶级,盘踞了这个咖啡馆——将其作为消遣之地。大都市的市民最基本、最必不可少的消遣方式,就是换一种生活方式,越奇特越好。因此,中产阶级就去艺术家和罪犯常来常往的酒吧消遣,在他们看来,艺术家和罪犯没什么差别 。[4]

这些顾客——"经理、电影院及剧院经理"随着文化产业的变迁而出现,二十年代末期,罗马咖啡馆尽管"显然已经不是当年的波希米亚",但好歹仍是个波希米亚据点,不过这个据点已经成了这样:

> 如今是现实的天下,而不是理想的,今日的口号是"生意",即便波希米亚也只谈生意。他们不再吟诵《伊利亚特》,不再写六韵步的三联剧,也不再画拉斐尔式的田园画:新波希米亚人是摄影师、插图画家、记者、主持人、电影导演,这些既搞艺术,又懂生意的好汉总是张

口就问："这次我能挣多少？"[5]

从这个方面看，波希米亚的价值观汇入了当代大众文化，比如说，比利·怀尔德和罗伯特·西奥德马克在好莱坞当上黑色电影导演以前，就曾在罗马咖啡馆打发时间[6]。他们不是"过客"，也许可以算是暂时的波希米亚人，后来走进了更广阔的天地；也有些是永远的波希米亚人，他们就是想要全身心地投入波希米亚生活，这种生活与外界截然不同，正好满足他们的需要，似乎也能解决那些让他们束手无策、火烧眉毛的问题。[7]

确实，波希米亚是那些精神遭受刺激、饱受惊扰、无法正常干活，或没法循规蹈矩的人的避难所。有些人行为古怪，或面对困难无能为力，或精神彻底紊乱，波希米亚是他们的庇护所，如果没有波希米亚，这些人就只能进精神病院了。波希米亚不仅给了他们一个宽容的避风港，而且还使他们能对波希米亚有所贡献：就是让波希米亚更加多姿多彩、光怪陆离。因此，波希米亚咖啡馆的另一个功能就是精神受过刺激的波希米亚人的日间自助疗养院或私家精神病院。

另一方面，反叛到底，也能把某些人逼疯。奥斯卡·帕尼扎就是德国高压政策下的波希米亚受害者。他在慕尼黑上医学院，后来当了医生，同时也写作。慕尼黑郊区的农村天主教文化打动了帕尼扎，他打算在讽刺剧中描写农民节庆中的狂欢喜庆。帕尼扎认为：

> （狂欢节）意味着平时壁垒森严的观念和价值观：例如神圣与凡俗、灵与肉、精英与大众、治人者和治于人者，一言之蔽之："崇高"与"低贱"之间，可以在狂欢节上下颠倒，合二为一。农民和有教养的中产阶级"文明人"不同，文明人将世界分成合意的与"不合意的"。农民们却将欢乐与恐怖看成一体……认为人性的高贵和卑贱都是理所当然，也同等泰然视之。[8]

波希米亚式的生活本身也是一种狂欢，狂欢着跨越了传统习俗的藩篱，但帕尼扎的命运揭示了视生活如狂欢是多么危险，他的生活很快成了"死亡之舞"(danse macabre)。

在1894年，他的反宗教讽刺作品：《爱之议会》(*The Council of Love*)遭禁，这是一部描写圣灵家族性关系的渎神喜剧，帕尼扎也因为猥亵罪锒

锴入狱。他出狱之后宣布放弃巴伐利亚公民权，并一度住在苏黎世。他在苏黎世靠出售自己写的反宗教小册子《从精神病理学角度看基督》(*Christ in the Light of Psychopathology*)及《颓废的弥赛亚崇拜》(*Effeminateness in the Cult of the Messiah*)[9]来打发时间。到了1898年，瑞士宣布他为不受欢迎的外国人，把他驱逐出境。他迁到巴黎，写了本诗集，用污言秽语大骂德皇。巴伐利亚政府无法直接引渡他，就查封了他母亲的信托资金，这是帕尼扎收入的来源。他不得不返回德国，在1901年受审。这段时间他慢慢患上了迫害综合症，法庭裁决他不能上诉，并在1904年将他永远关入疯人院。慕尼黑的波希米亚人把他当作萨德式的英雄，这些人认为帕尼扎之所以被监禁，是出于他叔叔的阴谋，此人是一个耶稣会信徒。帕尼扎的追随者，作家沃尔特·梅林自己也计划去精神病院拜访帕尼扎，但没有成功。他写道："这个叔叔搅乱了帕尼扎家族的上诉，他的做法和萨德伯爵的岳母如出一辙。帕尼扎在隔离病房里一关就是二十年，与世隔绝，至死笔耕不辍。谁也不许去看他，他就像困居沙朗东的萨德伯爵。"[10]

想要失败，最根本的方法是完全无视世人判定成功与失败的标准。也就是自己身体力行，将艺术与生活合二为一。这个办法也是疯狂之路，研究的是让艺术不再模仿生活，正相反，生活却变得与艺术作品一样虚幻。

在世纪之交的巴黎，阿尔弗雷德·雅里就是走这条路的一个突出例子。从这点来看，他是个"无名"波希米亚人，因为他的作品如此现代，除了先锋派，其他人完全不能理解；他独特的"生活即艺术"的原则突破了大众心中固有的对波希米亚人的所有形象，将生活即艺术发挥到极致。

雅里还是个学童的时候，就显然很古怪；他儿时的朋友费力地回忆起雅里无法控制自己的才智，倒好像反被自身的才智所驱使；他一开口说话，就像"中了邪的机器"。他的古怪行为"简直就是精神不正常"。[11]在服役期间，雅里大搞其怪，最终成功退役，他总是很服从命令，然后自做主张地把事情莫名其妙地搞得一团糟，揭示出军队条令背后是何其荒诞。从那时开始，他的生活就是一出荒诞主义戏剧，他的生活只是一个"漫长的幻梦"。[12]

当他的戏剧《愚比王》(*Ubu Roi*)在奥雷利安·吕涅—波的实验作品剧院上演时，他只有二十三岁。上来先让观众大吃一惊的是雅里本人登场致开幕词，他说观众们将看到"蓝天下的雪地里大门洞开，火炉上装着闹钟，钟摆左摇右摆，成了大门。床脚长起棕榈树，喂饱了书架上的小象"。但最

骇人听闻的，不是雅里丢脸的演说，也不是这出戏奇怪的背景，而是扮演愚比王的男演员大步上前，吐出一个词："妈的！"在那个时代，只要说一个不雅的字眼，就能让大众哗然。[13]

尽管出席首演的英国诗人阿瑟·西蒙斯称《愚比王》这出戏是"表现主义的闹剧"，但《愚比王》不仅仅是一出戏，甚至不仅仅是一出惊世骇俗的实验主义戏剧，雅里并不满足于仅仅做《愚比王》的剧作者，这整出戏都必须符合他的想法。雅里要演愚比的演员照搬他断断续续的讲话，后来他亲自扮演愚比王，愚比王这个人物是虚构的，至少是不真实的形象。他脸戴小丑的白色面具，身穿骑车服。还有一次登台时他穿着件脏兮兮的白外套，里面是件纸衬衫，上面用墨水画了个领带。雅里住的房子里除了一张床垫和一个很出名的塑料阳具就一无所有了。同时，他渐渐酗酒上瘾，最后死于酒精（后来他只能喝得起掺工业酒精的酒了），他一面在创造自我，一面又在自我毁灭。[14]

人们有几次看见雅里与奥斯卡·王尔德以及阿尔弗雷德·道格拉斯勋爵一同出入于实验作品剧院，雅里是同性恋的疑云让他的生活更加神秘。王尔德虽然将天才发挥在生活而不是艺术上，但他仍然承认艺术不等同于生活。晚期的王尔德骄傲自负，打扮华丽，既古怪又可悲，他所没有实现的奇迹，雅里实现了。雅里颠倒黑白，将肥胖可笑的愚比王变成了天之骄子，他把愚比王可笑、古怪、公认"丑陋"的相貌变成了力量的源泉[15]，借力飞越了绝壁，而王尔德却只能在绝壁下背水一战。

雅里一直以来受人追捧，人们也承认他的作品很重要，要把他算成无名小辈，不免让人困惑。但是更重要的可能是两类艺术家的差别：拜伦这一类的作家，其人生的传奇故事就已让他大名鼎鼎，他的名声与作品有关，却不完全依赖他的作品有多出色。而另一类如以雅里为代表的艺术家，其作品和性格永远只能吸引少数人。

但是波希米亚生来就要挑战天才与失败者，大艺术家与小艺术家之间的区别。例如，菲利普·赫塞尔廷，即作曲家彼得·瓦洛克，说自己的作品是"雕虫小技，游技末艺"[16]，从这点看，他是个小艺术家，但若要认为这是他"江郎才尽"，就太小看了波希米亚人对艺术的矛盾心态，这也是波希米亚生活的一方面。那些生活方式很波希米亚，艺术成就却相形见绌的艺术家，可能更重视生活方式，而不是艺术；或者是因为没有自信、心情沮丧，所以创作起来拖拖拉拉。因为如果某些人精神低沉，害怕失败，那么波



图14 英国波希米亚人:音乐家欧仁·古森斯、模特"美洲狮"、菲利普·赫塞尔廷以及哈桑·苏拉瓦底摄于1915年

希米亚的生活就是他的避难所。

赫塞尔廷的故事就是如此，他的童年也和其他波希米亚人（例如妮娜·哈姆内特以及亨丽埃塔·莫赖斯）一样并不愉快，只不过从他两岁时就守寡的母亲和他感情很深。赫塞尔廷在伊顿公学上学时贫困不堪，后来又从牛津退学，在一战中和战后都过着波希米亚式的生活。他仪容优美，一头金发，身材挺拔，很多人认为他稍有脂粉气，甚至认为他有些邪恶。D.H.劳伦斯曾一度和他过往甚密，《恋爱中的女人》一书中，劳伦斯说以赫塞尔廷为原型的小角色哈利迪"很堕落"，沙龙女主人奥特琳·莫雷尔太太也觉得哈乐迪"不但软弱，又那么颓废，就像腐烂了一般"。[17]

他和女人脆弱的关系表明他也许有同性恋之好。他先是娶了美貌绝

伦的模特"美洲狮",她也是皇家咖啡馆的常客。但两人的婚姻并不幸福,最后离婚("美洲狮"在二战期间自杀)。他与维瓦·金(她后来成了波希米亚沙龙的女主人)还有芭芭拉·皮切的关系也都不幸福。

芭芭拉·皮切和赫塞尔廷的许多朋友一样,感觉到他有一点人格分裂,他的笔名就是明证。他以彼得·瓦洛克之名发表音乐作品,并发掘与整理英国早期音乐,这说明他很敏感;而作为乐评家菲利普·赫塞尔廷,他的好斗也出了名。他个性中好斗的一面多少掩盖了他内心的沮丧和脆弱。

也可能是想逃避沮丧,菲利普·赫塞尔廷才会对魔法以及秘术着迷。1914到1918年的世界大战期间和战后,秘术和魔法在英国备受关注。赫塞尔廷成为英国秘术大祭司阿莱斯特·克劳利的密友,这位大祭司愿尝试生活中的各种禁忌,同性恋也不例外。赫塞尔廷也尝试了吸毒,时不时吸食大麻,结果都是一团糟。

从1925到1928年的三年间,他在肯特郡埃斯福特有所小农舍,广纳宾朋。往来的客人川流不息,狂饮寻乐,奇装异服,使得四邻惊骇,也使得他名声大噪。他的朋友塞西尔·格雷说,"(来客)有诗人和画家,飞行员和演员,音乐家和五花八门的疯子,包括恐火症和幽闭症,不管你是什么人,只要有一点不同寻常或者不太正常,埃斯福特肯定乐意欢迎你。"[18]人们传说埃斯福特在周末会举办歇斯底里的疯狂聚会,妮娜·哈姆内特在回忆录中也证实确有其事。

赫塞尔廷作为作曲家和音乐评论家没有大获成功,三十岁以后就觉得自己的创造力日减。他最后因抑郁而轻生,三十六岁时打开煤气自杀。

就失败而言,失败的艺术家是不是比破产的生意人或被吊销行医执照的医生更惨呢?这点颇可争议。的确,失败的艺术家遭受的羞辱不如生意人或医生那样强烈,因为艺术家不像职业人士那样视名誉重于泰山。但是赫塞尔廷的命运,暗示了波希米亚人宣称艺术家高于凡人,所以难逃"失败"、灰心丧气和可悲的死亡。这看来确实很可耻,令人羞愧。再加上波希米亚人的放荡狂欢和自命不凡,失败就变成早晚会成真的宿命,这不是时运不佳,不是判断有误,甚至不是不幸遭遇,而是在劫难逃,是波希米亚人自称超人,即自称艺术家所付出的代价。人们对艺术家又爱又憎的心态还另有原因:波希米亚生活中失败的威胁屡见不鲜,被人夸大其辞,这也正是那些好高骛远的人逃不掉的,甚至是应得的惩罚。

安东尼·鲍威尔的《时代音乐之舞》(*A Dance to the Music of Time*)系

列小说，描绘了一、二次大战之间伦敦上层阶级的波希米亚人圈子的全景图。他在描写二战的三卷本里，描述了有些特别古怪的人却出人意料地适应战时的生活。整个战争期间，许多正统社会的传统都束之高阁，甚至被新规矩取而代之，而在战时，波希米亚人发挥着各种影响，性爱禁忌松弛即为一例。

安东尼·鲍威尔《塞满房间的书》(*Books Do Furnish a Room*)一书中描写了人们重返和平生活。其中X.特拉普内尔是一个失意的作家，这个人物的原型是朱利安·麦克拉伦—罗斯，此人正如小说中虚构的主人公一样，是个小作家，他的《四十年代回忆录》(*Memoirs of the Forties*)一书被称为“资格最老的老兵对战时波希米亚人索霍区的火线报告……这本书写的就是当时索霍区的几个酒吧，彼此相距仅数百码，就在牛津街以北”。[19] 麦克拉伦—罗斯坐镇“麦捆”酒吧，他身穿白西装，戴着太阳眼镜，身穿着泰迪熊大衣，衣冠楚楚。这套行头最出彩的要算他的银头手杖和总叼着的烟斗。他的朋友阿兰·罗斯这样讲述他一天的活动：

> “从正午进酒吧一直待到打烊，(晌午时分)在夏洛特街的斯盖拉餐馆吃顿迟到的午餐，遛弯去查令十字街的几家书店看看……等到麦捆酒吧一开门又进去直待到打烊。然后赶紧去高地人酒吧，那里半个小时后才打烊。之后又回到斯盖拉餐馆吃晚餐，喝咖啡。到了半夜从古吉街站坐地铁回家。”这其间麦克拉伦—罗斯喋喋不休，没有闭嘴的时候。[20]

谈话：许多波希米亚人正是把天才都用来夸夸其谈；谈话是最转瞬即逝的艺术，也是波希米亚的穿心毒药。

罗斯说：“难以置信的是，朱利安当时正是最默默无闻、一文不名的时候，但他和许多人一样发现，想要回到战后的‘正常’生活很难，甚至根本不可能。他总是身无分文，每天抽烟酗酒，并且又和王尔德一样更喜欢谈话而不是写作，这一切都使他一蹶不振。”罗斯总结说：“朱利安在五十年代几乎一事无成，不管是个人生活还是艺术，他总是和朋友闹翻，无家可归，健康恶化，人际关系脆弱甚至土崩瓦解，他和其他人一样被晾在一边，安东尼·鲍威尔让他给一些小说写评论，以及为《泰晤士文学增刊》写随笔。”[21]

《四十年代回忆录》确实是一部地道的波希米亚人作品：有一系列逸

闻，有人物速写，还有奇人逸事。文笔风趣，还有听天由命的宿命论风格，夹杂着插叙和零散片段。这部作品完美地展现出表面看起来愤世嫉俗或轻率放浪的波希米亚生活，但也隐约透出悲观厌世的暗流。麦克拉伦—罗斯之类的波希米亚人将生命看作一出荒诞主义戏剧，一个黑色幽默。这种黯淡的、坚定沉着的坚毅态度是英国式的波希米亚主义，费兹洛维亚就是英国的波希米亚王国。《四十年代回忆录》这本书与许多同时代英国电影一样，描写了冷酷而黑暗的气氛：希望破灭，战后艰苦生活千篇一律的破败场面，人们一意孤行，自我毁灭。

二十世纪五十年代中期加州西海岸，洛杉矶以北的威尼斯海滩上成长起来的波希米亚作家与艺术家的聚居点与伦敦相似，但有所不同。这里生活放荡无度，自我毁灭的劲头和费兹洛维亚一样明显；但美国波希米亚人没有产生人类天生荒唐这类想法。因为加利福利亚的波希米亚深受美国人乌托邦梦想的影响，与麦克拉伦—罗斯及其同代人物的愤世嫉俗和不带感情色彩的幽默截然不同。

威尼斯海滩的出现要归功于阿博特·金尼，他由烟草大亨转行做了鉴赏家，也是优生学和服装改革的信徒。阿博特·金尼在世纪之交建立了威尼斯海滩，计划打造一个意大利风格的文化区，“梦幻般的休闲胜地，引领潮流，加里福尼亚建造主体公园的热潮方兴未艾，最后终于造出了迪斯尼乐园”。[22]

到了五十年代，这地方已经败落了，正是其破败吸引了新一代波希米亚人，他们之中有些是朝鲜战争的老兵，大部分都来自工人家庭，所有人都是外来户，他们坚信每个人都能成为艺术家，并基于这个信念共建了一个激进的团体。“他们改造了自己的清教徒伦理，认为一个真正的人活着就是为了艺术、友谊、爱和率真，人们的虔诚就应表现为心无旁骛、毫不松懈、不计报酬地工作。他们甚至因为在自己的小圈子里受到成名的诱惑而痛苦不堪。”[23]爵士乐对于所谓“酷”、原创和毒品的观念影响了他们。“死亡，疏离感和毒瘾都让波希米亚生活更加神秘。”“爵士乐乐手查理·派克尝试各种放纵的生活，包括服用海洛因，最后致死，波希米亚人就该为此写首诗，不久又要去赞颂迪伦·托马斯之死。”[24]这伙波希米亚人狂热追求“死亡、疏离感和吸毒成瘾……以及创造冲动的黑暗面”[25]，这让人想起浪漫主义者及其对死亡的痴迷。

斯图尔特·佩尔科夫也是加入这个“艺术家的殖民地”中的一人，他不

到二十岁的时候就已经是圣路易斯的共产党员，但党让他写爱情诗歌时，他就离开了党。斯图尔特·佩尔科夫搬去纽约，并自称是战后首个逃服兵役的人，但他在1948年又搬去加州，这时他也只有十八岁。他在加州遇上了苏珊·布兰查德并于1949年与她结婚；他夫人苏珊身高六英尺，而他只有五英尺三，而且苏珊还患有小儿麻痹症与肺结核。她有精神病，时常发作，后来还是彻底疯了。为了向自己成功的职业女性妈妈叫板，苏珊决心要做全职的妻子和母亲。因此，她这个波希米亚人的形象和战后主流社会认为妇女该待在家里的想法正好一致。确实，虽然波希米亚比美国中产阶级拥有更为宽容的环境，可波希米亚人的特立独行也没有先进到男女平等的地步。[26]

1956年，佩尔科夫的第一卷诗歌集《自杀室》(*The Suicide Room*)出版了，他和苏珊在加州的威尼斯定居下来，不久之后就开办了第一家威尼斯西方咖啡馆，即特浓咖啡馆。他在白墙上写满了诗和字句，最后这个咖啡馆成了"一个大垃圾建筑"，贴满了图画和拼贴画，摆着小八角桌，而不是美国咖啡馆里常见的一个个小隔间。咖啡馆的柜台后面直接立着冰箱和炉灶，搞得像个私人起居室。[27]特浓咖啡馆后来换了掌柜之后大获成功，但刚开始根本赚不了钱，最后佩尔科夫不得不把店转手了。

1961年，威尼斯海滩毒品泛滥，佩尔科夫也服用海洛因，还因倒卖毒品入狱，在他服刑期间，他父亲把他的房子大清扫一番，将他收藏的所有书画都捣毁了。1971年出狱以后，他在马林县(Marin County)开了家书店，但不久就重返威尼斯海滩。这时他已和苏珊分手，在威尼斯海滩邂逅了新伴侣：菲洛梅娜·洛伊。他本打算写诗拍电影，但在四十四岁时患上癌症并于1974年死去。[28]

二十世纪六十年代，波希米亚一个劲地和大众文化联姻，前些年两者之间不过眉目传情，现在其势头之狂热让前些年望尘莫及。这个时期，许多乐队兴起，有些乐队超越了流行，甚至超越了摇滚的范畴，而是沉湎于超现实主义的想入非非和奇异的幻境。其中一支叫"邦佐狗嘟哒乐队"，其领唱者为韦夫·斯坦肖，当他五十一岁去世时，人们向他致哀，称其为"最后一个英伦怪人"，他是《巨蟒剧团之飞翔的马戏团》(*Monty Python's Flying Circus*)的灵感来源，尽管有个仰慕者称赞他是"英国流行音乐培养出的伟大喜剧奇才"，他的生活却典型地表现了古怪放纵的生活以及超现实主义会如何压倒创造力。韦夫·斯坦肖年轻时代就在地铁里表演"自杀



图15 二十世纪六十年代的韦夫·斯坦肖

无门”，就是表演一个人企图上吊，以此博乘客们一笑（“没有人打算救我……没有人对我说哪怕一个字……”）。他进而认为他的一生都是在专心致志地表演，“他会出现在莫斯威尔山（Muswell Hill），光着身子穿一件猩红大袍，戴着八边形眼镜，对着店主们夸夸而谈，语调模仿沃德豪斯欢快而抑扬顿挫的声音，而听不出他内心的喜怒”。韦夫·斯坦肖的表演永无停歇。他不仅是音乐家，在绘画上同样训练有素。但他已经来日无多时，“他的完美主义日渐成癖，他发现自己虽然做着无数的事业，但没有一件能算得上是完成的”（这也有助于说明为什么有那么多波希米亚人成果寥寥）。

在斯坦肖死前的最后几年，他的行为更加古怪。他酗酒、服用镇静剂和吸烟越来越上瘾。又因为失眠常在床上吸烟喝酒，1995年因卧室着火，他吸入烟尘致死。放纵的生活曾使得二十世纪六十年代的所谓“地下”艺

术家光彩夺目,但是其无节制的生活的回头浪是可怕的,斯坦肖的命运就是明证。他的命运也清楚表明了波希米亚人生活放纵的某些原因。至少在斯坦肖的例子上,他对苦难太敏感,对生活的残酷一清二楚,这是他命运悲惨的原因。他想"告诉人们看待问题的不同角度",但这么做最后却毁了他。[29]

在这五光十色的古怪和疯狂生活的另一头是波希米亚女人。她们的支持对波希米亚至关重要,同时也奇妙地和波希米亚之外的广阔社会中女人的职责如出一辙。例如,在第一次世界大战以前,罗莎莉咖啡馆是蒙帕纳斯区最有名的波希米亚人的去处之一。罗莎莉·托比娅是布格霍最中意的模特,著名的巴黎酒吧招待员吉米·查特斯相信她和惠斯勒曾有一个孩子。她中年时,就不遗余力地养着拉丁区里最穷的艺术家。正是在罗莎莉咖啡馆里,妮娜·哈姆内特遇见了莫迪利亚尼,那时莫迪利亚尼有时会帮忙削土豆皮来换饭钱,有时候画一些速写画付账,这些速写老板娘总看不懂,都扔在碗橱后头。

还有一个俄罗斯画家玛丽·瓦西列夫,也脚踏实地地帮助她的同志。1908年她开办了艺术学校,战争期间学校被迫关闭时,她就把学校改成餐厅,让没去前线打仗的波希米亚人以此为活动中心。

乔伊斯·约翰逊在杰克·凯鲁亚克的小说《在路上》畅销的那段时间曾是他的女朋友,她给自己记述垮掉的一代的回忆录起名为《小角色》(*Minor Characters*),波希米亚中有许多的小人物是女人。很少有人承认她们在波希米亚中的地位有多么关键,她们在生活中遭受的特殊的困难也是波希米亚生活不为人知的一面,是波希米亚神话的秘密角落。

注释

1 Frimin Maillard, *La Cité des Intellectuels: Scènes Cruelles et Plaisantes de la Vie Littérres des Gens de Lettres au XIX siècle* (Paris: D'Aragon, 1905), p.401.

2 Edmond Goncourt et Jules Goncourt, *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire*, le Vol., 1851—1861, Paris: Charpentier, 1887, p. 185.

3 Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, p.17.

4 Walter Benjamin, 'A Berlin Chronicle', in Walter Benjamin, *One Way Street* (London: Verso, 1979), p.312.

5 Jürgen Schebera, *Damals im Romanischen Café: Künstler und ihre Lokale im Berlin der*

Zwanzige Jahre (Braunschweig: Westernman, 1988), p.33, quoting PEM (Paul Erich Marcus).

6 PEM (Paul Erich Marcus), *Heimweh nach dem Kurfürstendamm: aus Berlin's glanzvollsten Tagen und Nächten* (Berlin: Lothar Blanvalet Verlag, 1952), p.92.

7 赫尔穆特·克罗伊策认为，各种不同的波希米亚人之间最重要的区别之一就在于他们是永久的还是暂时的波希米亚人。

8 Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism*, p.68, quoting Oscar Panizza, 'Die Haberfeldtreiben', in *Neue Deutsche Rundschau*, 5, 1894.

9 参见Walter Behring, *The Lost Library: The Autobiography of a Culture*, trans Richard and Clara Winston (London: Secker and Warburg, 1951)。

10 Ibid., p.65.

11 Roger Shattuck, *The Banquet Years*, p.150.

12 Ibid., p.157.

13 Shattuck, *passim.*

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Barry Smith, *Peter Warlock: The life of Philip Heseltine* (Oxford: Oxford University Press, 1994), p.166.

17 Ibid., p.81.

18 Ibid.

19 Alan Ross, 'Introduction', in Julian Maclaren-Ross, *Memoirs of the Forties* (orig publ 1965; Harmondsworth: Penguin, 1984), p.vii.

20 Ibid., p.x.

21 Ibid., p.ix.

22 Kevin Starr, *Inventing the Dream*, pp.79—80.

23 John Arthur Maynard, *Venice West: The Beat Generation in Southern California* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991), p.14.

24 Ibid.

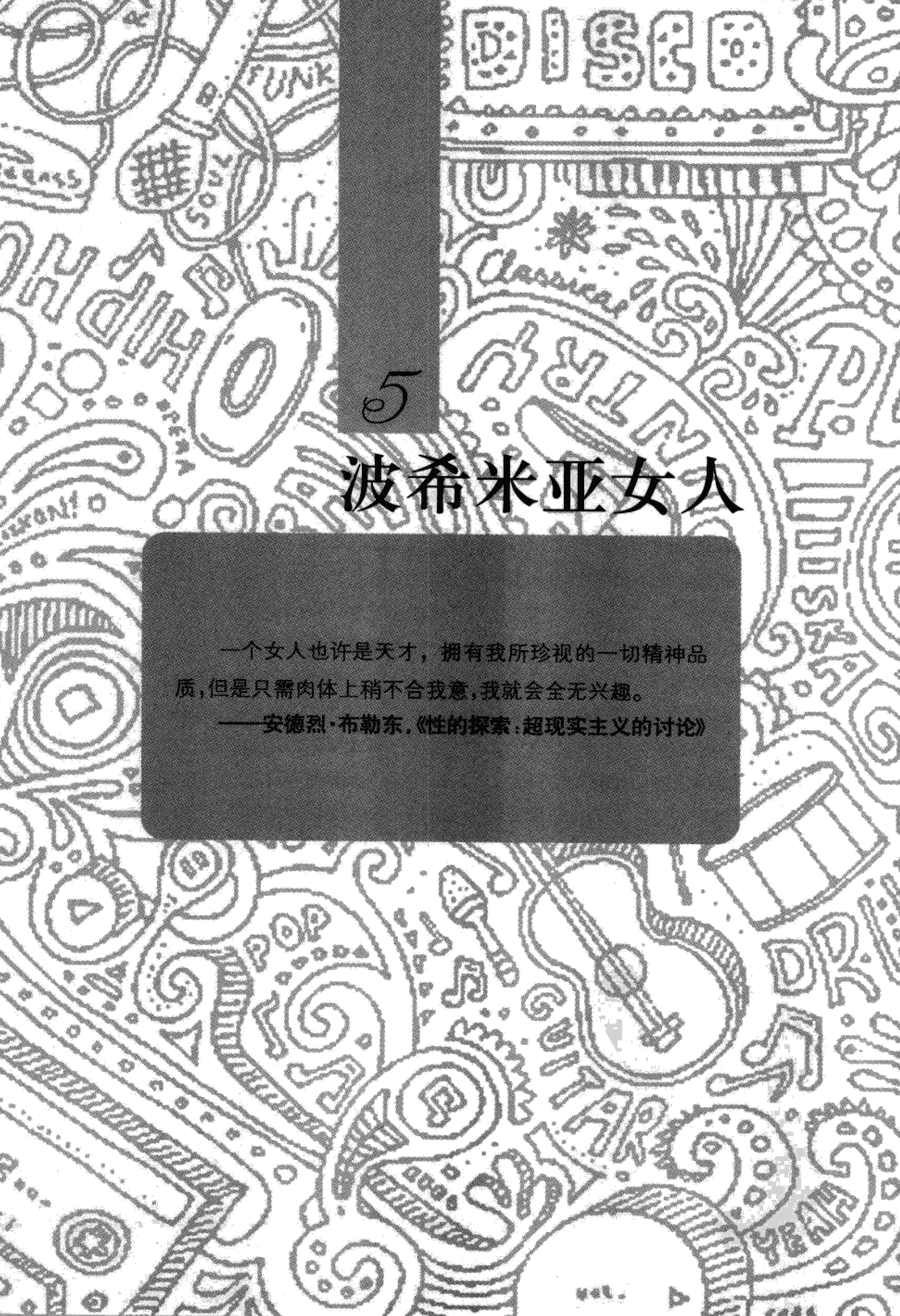
25 Ibid., p.49.

26 到了二十世纪八十年代，她的女儿，加州大学洛杉矶分校的学生Rachel成了一家机构的经理，这家机构负责把摇滚乐包装之后，向全世界播放。

27 Maynard, *Venice West*, p.102.

28 Ibid., p.172 *et seq.*

29 本节基于Robert Chalmers, 'The World According to Viv', *Observer*, London, 'Life' section, 23 April 1995, pp.18—22。



5 波希米亚女人

一个女人也许是天才，拥有我所珍视的一切精神品质，但是只需肉体上稍不合我意，我就会全无兴趣。

——安德烈·布勒东，《性的探索：超现实主义的讨论》

梅雷特·奥本海姆在二十世纪二十年代来到巴黎从事绘画，但也是“一个要获得自由的清醒决定”[1]。艺术模特伊雷娜·佐京登认为波希米亚女人对于当时巴黎的自由气氛居功至伟；另一个模特杰奎琳·巴尔索蒂也认同“蒙帕纳斯区的女人们曾协助开创了一个不讲虚情假意的新时代，和真挚、自然、不带偏见的生活”。[2]那里的性生活没有虚伪：“不受夫妻关系的约束。”

不过，人们追求自由并不起始于二十世纪二十年代的蒙帕纳斯区。从一开始，波希米亚就似乎要带给女人不受正统社会所桎梏的自由，让女人当之无愧地成为自主的人。男女波希米亚人所追求的始终是更真诚的生活和更真实的艺术。但在整个社会中，由于女人所肩负的桎梏和男人不同，清规戒律更严酷，因此女人和波希米亚之间的关系也必然和男人有别，她们对于真生活、真艺术的追寻也比男人更加困难；由于在十九世纪早期到二十世纪晚期之间，妇女地位发生的变化普遍比男人更为激烈，所以，波希米亚生活对女人的利弊及意义随着时间而发生的变化也比男人的更大。

十九世纪三十年代之后，一代又一代背叛了传统家庭庇护的波希米亚女人在艺术的新天地中勤奋苦干，发挥着意味深长的作用。有些女人的职责其实还是社会上女人所承担的传统的家庭和社会责任，只不过改头换面而已；又因为异常的性行为对于波希米亚非常重要，所以有些女人的地位也和变态性行为不无关系；还有女人希望成为公认的艺术家。波希米亚女人可以是女店员或是情妇、缪斯女神、模特儿、妻子、母亲、沙龙女主人、独立女性、女工人、“自由灵魂”、女同性恋，或是艺术家。这其中有些角

色在资产阶级社会中业已存在,有些则是波希米亚所独有。在现实中,这些身份彼此混合,难以区分。无论如何,许多女人慕名加入波希米亚生活的原因是:她们可能借此摆脱所有这些身份,甚至可以不受性别的束缚。

在大半个十九世纪,中上层阶级的女人都要受男人的监护,她们没有法律权力,不能工作,也不能一个人在外面抛头露面。人们认为:女人一旦名誉扫地,就大祸临头,难挽狂澜。相反,资产阶级家庭出身的男子则可以先过波希米亚生活,寻欢作乐,然后重返上流社会,找到一个资产阶级的职业安顿下来,或真的成为出色的画家或作家。

波希米亚男人大部分来自资产阶级,他们是意见不同于主流的一小部分人。而波希米亚女人的阶级关系则复杂得多。波希米亚男子可以随意交往不同阶级的女人。例如雕刻家让·巴蒂斯特·克莱桑热最著名的作品就是他那座猥亵的裸体雕像:"被蛇咬的女人",这座雕像1847年在沙龙中展出,其模特儿是沙龙女主人阿坡隆内·萨巴捷。克莱桑热和自己的模特路易斯一同来到巴黎,但他对路易斯太粗暴,路易斯离开了他(路易斯成了一个自由职业模特,曾为不同的艺术家工作过,后来成了缪尔热的朋友、作家尚弗勒里的情妇)。克莱桑热后来则娶了乔治·桑的女儿索朗热·都德旺,但他故伎重演,对妻子以及著名的岳母都非常粗暴。

因此,这四个女人:阿坡隆内、乔治·桑、索朗热·都德旺和模特路易斯因为同一个男人克莱桑热而彼此相关,这其中有三个女人都被他欺辱过。但是,她们之间素不相识(当然乔治·桑母女例外)。尽管乔治·桑蔑视资产阶级习俗,但她仍然属于地主绅士阶层,和诸如路易斯之流的女人的社会鸿沟日渐扩大。波希米亚女人来自不同阶级,不管她们是来追寻个人自由,或是来找工作,她们之间很少打成一片。

波希米亚女人中包括出身高贵但落魄的女人,比如乔治·桑;也包括风流场上的情妇和暗娼;两者之间还有一个阶层:主要是女演员和女歌手,以及艺术模特。她们身为艺人,因此不属于传统的社会圈子,但又不同于情妇。此外,还包括各色女手工艺人,以及吉普赛女人和大篷车艺人。

想当艺术家的女人们会面对许多困难,所以不足为奇,许多大名鼎鼎的波希米亚女人都出身于上流社会或富裕家庭。例如乔治·桑、弗朗兹·李斯特的情人玛丽·达古尔、德尔菲娜·德·吉拉尔丹以及路易丝·科莱,她们都是成功的作家。尽管上流社会的妇女要背弃家庭和天经地义的社会地位仍需要鼓足勇气、下定决心,但她们在社交上有信心,也有独立的收

人,这样她们才有可能走上叛逆之路。尽管她们生活动荡,却能以波希米亚生活为根据地,融入这个标新立异的社会环境中。正如英国的布莱辛顿夫人一样,她们蔑视习俗,虽有所损失,但相对不多,而得以跻身当代最有天赋、最有才情的男人社交圈子中。

但是在十九世纪早期和中期,巴黎狭小封闭的文学界里厌恶女人的态度盛行一时,有些男作家们也许是因为女同行们大获成功而感到威胁,因此毫不隐讳地表明厌恶女性。有些男作家是支持女同行的,可即便他们的支持也自相矛盾。阿尔赛纳·乌赛在女作家德尔菲娜·德·吉拉尔丹死后说:她的作品之所以被人遗忘,只是因为她是个女人:"女人想要出名,需要比男人更多的天分。所谓'女才子'或者'顽固的女人'总是能让舆论退避三舍。"但他自己不无矛盾地又写道,尽管他一向认为德尔菲娜是个"出色的、坦率的文友",但是"我有时候感觉不到她是个女人……作家和女性这两面绞在一起了"。[3]这表明他认为作家和女人这两个角色是不能兼得的,并且作家的角色挤掉了女性特点。他在理论上同意这个说法:女人也能写出杰作,也有权利去闯一闯,但是这样做,在某种意义上就会丧失女人味:"你看乔治·桑——人们说从没有女人写出过一部杰作,这是无稽之谈。为什么女人不能拥有像男人一样思考的权利呢?……只要女人敢于尝试,就会证明她在妩媚微笑下隐藏着力量。"[4]

泰奥菲勒·戈蒂埃也一样支持女人的文学抱负。在评论1842年上演的讽刺剧《蓝袜子》(*The Blue Stocking*)时,他问道,女人成为作家有什么可怕的?他写道:"男人真的有必要继续垄断作家这一行吗?我们要么去学土耳其人,不让女人学习、读书、写字,金屋藏娇;要么就得认识到:女人和我们过着一样的日子,她们也会反思、思考,也想和男人一样表达自己的想法。"戈蒂埃认为,那些反对女作家的人认为:女作家写作,就会"烤肉焦糊,菜下不了锅",这真是荒谬,因为女人和男人一样都能雇个厨师。[5]不过他似乎没想过男人也可以自己做饭,也没想过大多数女人是不可能请厨师来做饭的,而更有可能本人就是厨师。

戈蒂埃和歌唱家埃内斯塔·格里西共同生活了二十多年。他们没有结婚,这表明他们和资产阶级不是一类人(戈蒂埃和他的朋友波德莱尔一样,是狂热的反资产阶级者)。埃内斯塔尽管把两个孩子都送出去给保育员抚养,从而不为抚养孩子这个问题头疼,但她担负的责任和妻子差不多。朱迪丝·戈蒂埃后来成为了一名作家,描述了她在工人生活区雷巴蒂

尼奥尔度过的幼年，以及和养母感情甚笃。朱迪丝敌视生母，却仰慕父亲。正是母亲后来又把她送进了沉闷的女修道院，而戈蒂埃自称从来不希望朱迪丝进修道院。但他却听任格里西如此安排，因为他撒手不管孩子，养育子女的责任完全由他的伴侣承担。[6]由于埃内斯塔从没为自己辩解过，所以很难知道她为何没有承担教女之责。她也许从来就不想当母亲；也许是戈蒂埃的不忠让她更怨愤家庭责任——戈蒂埃甚至曾一度爱上埃内斯塔的妹妹；或者是因为她是一名真正的艺术家，感到不得不专心于事业，把女儿放在一边；女人只要能付得起雇他人照管孩子的钱，都会雇人来看孩子，而她只不过正是这样做的。

戈蒂埃谈起德尔菲娜·德·吉拉尔丹时不惜誉美之辞，说她是个金发美人，是个多才多艺的沙龙女主人。她虽然跻身当时的波希米亚圈内，但所过的生活却不像波希米亚艺术家的女伴或情妇，而是更接近于当代职业女性的生活。她的父亲曾在拿破仑御帐下执事，后来失宠，此后全靠妻子索菲·盖伊写作来养家。索菲·盖伊是个老到的社交野心家，她创立了一个大受欢迎的文学沙龙，这部分是为了宣传她有个美丽的女儿：德尔菲娜。二十二岁时，德尔菲娜成功地进入了圣日尔曼区的复辟贵族圈子，她朗诵自己的诗歌，大受欢迎。德尔菲娜的作品还包括为查尔斯十世登基时献上的颂词，但她在政治上同情自由主义，她的朋友戈蒂埃还记得在《欧那尼》著名的首演之夜，德尔菲娜惊艳亮相，站在雨果一边。

1831年她嫁给了艾米利·德·吉拉尔丹，一位廷臣的私生子，经商成功，在社会上崭露头角。艾米利于1836年开办了一份新报纸《新闻》(*La Presse*)，在新闻界掀起了一场革命。当时，报纸还是政治的喉舌，发行量很小，大部分靠订阅，但是《新闻》的售价低得多，这增加了报纸的销售量，也带来了广告收入。艾米利想用这份报纸促进民主之风，他认为报纸要宣扬进步的社会观。但是到后来，出版商业化使得更多的读者对政治不感兴趣。报纸上娱乐解闷的内容越来越多，严肃的评论则日渐稀少。[7]

德尔菲娜是个文雅的妻子，她在小两口的斗室内款待艾米利的友人，艾米利社交风度不足，她还要巧为弥补。艾米利有时乖僻地独坐一隅，或者从《新闻》的办公室一走了之，她就要关照艾米利重要的捐助商，化干戈为玉帛，要给自大狂戴高帽，还机智地打趣来让他们开心。不过他们夫妻俩也是文学伙伴，因为德尔菲娜不断写出走红的小说和剧本，在她丈夫的报纸上还开有专栏(所用的笔名是劳内伯爵。她的文章不断地评论着十九

世纪三十年代至四十年代之间巴黎人的生活。她描写的剧院、沙龙、咖啡馆和街道记录着这个快速发展的城市、滚滚人潮、使人昏乱的酷热夏天、第一条铁路的开通等种种激动人心或令人不安的大事，也记录了每个季度剧场和文学界的大事以及不断变化的时尚。

她也激烈抨击女性的低下地位和男人恶劣的行为。因为尽管她已经事业成功，地位稳定，但仍然对女性普遍遭受的压迫和女作家的困境深有感触——这些女作家不断遭受男同行的恶毒攻击，为了成功损失惨重。她写过一篇长文反驳新闻记者阿尔方斯·卡尔。阿尔方斯是个臭名昭著的厌恶女性的人，他在文章中哀叹“真女人”已经消亡。[8]（他感叹女人们已经丧失了浪漫的神秘感，变得过于现实和实际了。）

路易丝·科莱所做的就不仅限于打笔头官司了。当卡尔攻击她、嘲讽她的诗歌、影射她的私生子时，科莱在他的公寓附近走动，打算用刀捅他。这个小插曲使得当时的巴黎文学界大为兴奋。路易丝来自一个外省家庭，二十三岁时就在普罗旺斯地区艾克斯的各个沙龙中以诗才闻名。她和家人之间关系糟糕，急于离家，就嫁给了一位音乐家，兽医之子伊波利特·科莱，在世俗看来，这门婚事门不当户不对，但伊波利特和路易丝一样有进步的观点和艺术品位，而且只要嫁给他，路易丝就可以去巴黎了。在巴黎，路易丝孜孜不倦地想要出名，想要知名作家认可她的诗作。她的不懈努力，再加上她又认识了一个年纪较大、交游广泛的男人维克多·孔辛，铺平了她在文学上大获成功的道路，她连续写出了好几本畅销书。但路易丝·科莱今天还这么出名，主要是因为她和古斯塔夫·福楼拜之间不幸的爱情，福楼拜和他身边的许多朋友一样，是个彻头彻尾的反女性主义者。[9]

男同行的攻击并没有使女人们团结起来，在这个关系变化无常、性关系混乱的小圈子内，男人的敌意更加剧了女人间激烈的冲突。1835年，卡罗琳·马布蒂（她也和乔治·桑一样穿裤子）陪巴尔扎克到了意大利。后来，马布蒂夫人和朱尔·桑多有染，当初乔治·桑就是为了他才抛弃了丈夫。桑多后来又与阿尔弗雷德·德·维尼的情妇玛丽·多瓦尔有染。拜伦的最后一个异性恋人特蕾莎·圭乔利与伊波利特·科莱勾结。而伊波利特的妻子路易丝·科莱又与阿尔弗雷德·德·维尼和其他人有私情，这其中就包括古斯塔夫·福楼拜。路易丝和福楼拜相遇在雕刻家普拉迪耶的工作室，这位雕刻家和朱丽叶·德鲁埃长期私通，朱丽叶后来与维克多·雨果一同生活，福楼拜也和普拉迪耶的前妻有染。

阿尔弗雷德·德·维尼曾一度打算娶玛丽·达古尔，但后来又爱上了德尔菲娜·盖伊，她那时还没有随夫姓。德尔菲娜本来是玛丽的朋友，所以这两个女人开始时的针锋相对可能让玛丽感觉很委屈：在她的回忆录中还可见对德尔菲娜的讽刺，尽管在那时候该是德尔菲娜憎恨她了，因为她的丈夫艾米利爱上了玛丽。

玛丽·达古尔抛弃了丈夫而与弗朗兹·李斯特同居，自此放弃了贵族地位。她于1834年初遇李斯特，她当时二十八岁，而李斯特则比她小六岁。两人一见倾心。玛丽在回忆录中写道："门打开了，一个奇妙的幽灵出现……我用了幽灵这个词，因为我从未见过比他更出色的人，我的心中立即激动起来，无法用更好的词来表达我的心情。"她写道：

> （李斯特）很高，瘦得惊人，脸色苍白，海水般绿色的大眼睛闪闪发亮，好像海浪翻滚。他的表情虽痛苦但仍很有力，他的脚步飘忽不定，像是浮在半空中滑动；他看起来心神不定、焦虑不安，像是个即将回归冥界的鬼魂。这就是我所见的这个青年天才，我马上对他隐秘的生活有了兴趣。[10]

不过，使李斯特表情痛苦、局促不安的，可能并不是因为他超凡脱俗的天才，而是由于他尴尬地意识到自己的地位低下。即便像李斯特这样出色的演奏家，他的社会地位仍然低于这个美丽的年轻贵族女子，从李斯特一走进房间，她就紧盯着他。（当时艺术家的身份是仆人，而不是宾客。艺术家们要参加贵族沙龙只能充当乐师。）这个差别使得他们俩的关系既违反了道德准则，也不合社会等级。但是这样的开始只能使这个故事更加浪漫。

玛丽很乐意做李斯特的缪斯女伴，她现在加入了更有趣的社会圈子，而不是过去她那个古板的贵族社会。她和李斯特这一对恋人都希望他们的新关系能够使得李斯特稳定下来，不用再靠演出过日子，能在玛丽的陪伴下全身心地投入作曲，发挥他的音乐天赋。但是可惜的是，李斯特沉湎于音乐会舞台上享受到的迷醉和财富，很快就操办了新的独奏音乐会。

和拜伦一样，李斯特也让无数女人疯狂迷恋。据说他演奏的时候，有一个将手套脱下，抛在地板上滑动的动作，甚至还没有弹响琴键之前，这个动作就让女听众们如痴如狂。李斯特舍不得放弃以钢琴师为业带来的经济收益，也无法拒绝女"粉丝"的得寸进尺。他和玛丽的关系到了1839年

深陷困境。(在一次激烈的争吵中,李斯特在晚餐桌上恼怒地问:"我们是打算吃饭,还是要大哭一场?")他俩的关系持续到了1844年,到那时,李斯特和他人私通,尤其是和爱冒险的洛拉·蒙特兹的关系已经路人皆知。(一个最耸人听闻的故事说李斯特厌倦了洛拉·蒙特兹后,把她锁进宾馆套房里,然后跑了。)屈辱的流言四起,玛丽不得不承认:她连李斯特的心上人都不算了;她的地位已经降为众多情妇之一,不再是他独一无二的缪斯女神了。[11]

要说还有比这更令人无法容忍的,那就是李斯特认真地和一位有些歇斯底里,但非常有钱的公主卡罗琳·赛尼·伯特根施泰因来往之后,他的所作所为更加恶劣。尽管这位公主和李斯特之间有私情,但她是个虔诚的天主教徒。由于她比别人道德高尚(这很可疑),她认为对于玛丽和李斯特的三个孩子——布隆丁、后来嫁给理查德·瓦格纳的科西玛、丹尼尔来说,玛丽是个不称职的母亲,并劝说李斯特不要把孩子们交给玛丽照管。从此之后,孩子们便由虔信宗教的家庭女教师照管,每年只能见母亲一面,这时李斯特已在全力以赴地宣扬瓦格纳的才华。

不无讽刺的是,玛丽当初开始写作是为了宣扬李斯特,文章由她捉刀,李斯特只签个名字。玛丽后来在文学上大获成功,要归功于她在1848年革命期间的作为。[12]她成为多产的新闻记者,部分源于艾米利·德·吉拉尔丹的鼓动,她所创建的沙龙也成为了反对拿破仑三世的知识分子的集中地。但所有这些成功都不足以弥合李斯特的背叛所造成的伤害,她从此再没有其他"伟大的爱人",一直是个悲剧性的女主人公和遭抛弃的缪斯女神角色。[13]

在玛丽和李斯特交往的初年,她和乔治·桑曾是密友,但她们后来大吵一架,因为乔治·桑建议巴尔扎克把玛丽·达古尔和李斯特的故事写成一本好小说。1839年,李斯特一家在乔治·桑的乡村别墅居留时,曾发生了一些歇斯底里的戏剧性事件,玛丽后来认定乔治·桑把这些事的一些有趣细节透露给了巴尔扎克;而且巴尔扎克的小说《贝阿特丽克丝》也确实有部分是基于玛丽·达古尔和李斯特的关系。

尽管如此,令人吃惊的是,上文所说的四位女作家中,只有路易丝·科莱是一个热烈的女权主义者(就连她的女权主义也主要是表现在笔头上)。无论如何,这四位女作家的政治观点是当时(即十九世纪四十年代)最激进的一派,当时有关政治改革的如火如荼的激烈辩论也打开了讨论

女权的空间。例如路易斯·加尼厄尔就写出了《女人之受难》(*Women's Calvary*)一书，书中控诉了女工所遭受的可怕剥削。在1848年革命期间，无数的革命俱乐部建立起来，女性圣西门主义者鼓动妇女获得选举权。当时领导女性主义"妇女俱乐部"的欧也妮·尼布瓦耶提议乔治·桑作为新立宪会议的第一位女性候选人。尽管乔治·桑撰文写过女工惨遭剥削的痛苦遭遇，尽管她的观点在当时是共和派的激进左翼，她还是拒绝了尼布瓦的倡议，并和圣西门主义者撇清了干系。[14]

政界妇女和工人阶级的妇女没能携手投身于共同的事业，这可能因为浪漫主义认为所谓天才就是前卫的个人主义。尽管波希米亚世界立足的基础是大伙都是波希米亚人，互相团结，但相信天才与波希米亚的理念背道而驰，造成竞争和妒忌，妨碍了波希米亚人的团结。此外，女作家或女画家想要成功，就要比男同行更加自信。是确信自己的才能独一无二，还是把自己视为大海中的一滴水，这两者多少有些冲突。原因也可能是，即便是像乔治·桑这样独立的女人，哪怕丧失了可敬的地位，生活动荡，还是急于将自己和革命俱乐部中粗俗的女人，以及底层波希米亚世界的妓女和"灰衫女"撇清关系。

"灰衫女"的形象源自拉丁区的女裁缝和女店员。"灰衫女"这个词指的是她们外袍的灰布料。这些姑娘的地位介于工人阶级和上流社会之间，这让她们气质优雅体面，因此，"灰衫女"和她们的波希米亚爱人一样，也位于社会边缘。在波希米亚神话中，她们总是会和学生或艺术家爱人同居一段，然后高高兴兴地嫁了个同样出身工人阶级的丈夫。波希米亚男子认为这样的经历是轻松愉快的，顶多也就是苦乐参半。但对于亲身体验的姑娘而言，这故事更像是个司空见惯的老套路：男人始乱终弃。中产阶级男人和工人阶级女孩之间始乱终弃的故事屡见不鲜，所有波希米亚人在这方面也都照走老路不误。

和波希米亚人一样，所谓"灰衫女"也是个杜撰的形象，也是部分由文学创造出来的。例如阿尔弗雷德·德·缪塞于1845年写作的小说《咪蜜·平森》(*Mimi Pinson*)就歌颂了"灰衫女"，但这个名词首先是在亨利·缪尔热所写的故事中出了名。不过，和波希米亚男人出双入对的是"灰衫女"，而不是女画家或女作家，这对女人的创造力是一种轻蔑的否认。讽刺的是，之前所列举的种种例证，以及许多女画家和作家取得的成功都表明，否认女性才能的看法是空穴来风。甚至工人阶级的女人，例如波德莱尔的女伴

珍妮·杜瓦尔，虽然一直被人指为娼妓，但好像也试过当女演员谋生。诚然，在十九世纪，女演员是个暧昧的职业，所谓“女演员”，不管是在当时还是后世，都可能隐指卖淫为生的女人。但往往还有其他途径：人们将波希米亚女人分成情妇、官妓、娼妓和妻子这几类，女人的艺术雄心和艺术成就或被人们忽略，或被完全否认。

阿尔塞纳·乌赛将“灰衫女”浪漫地描写为反叛者，乐于冒险，是不顾一切的浪漫主义者。他写道：“她们之中有反叛的‘看门人’女儿，掰断了缝衣针的裁缝学徒，把女帽甩进风磨的旅馆女仆，博览群书的家庭女教师，上不了舞台的女演员，寻找白马王子的浪漫主义者。”[15]在十九世纪三四十年代，他还写道：“只要在巴黎各处走走，你就能看到：在沙龙里，在剧场里，在舞会上，都有迷上浪漫主义的女人。她们满心忧郁，泪蒙蒙的眼睛找个不停，头发蓬乱，一眼就能认得出来。她们对诗歌、理想，或对于爱的激情洋溢，把面色都弄得苍白。”[16]而古斯塔夫·福楼拜则直言不讳地说他宁愿“找一千次妓女也不愿找个灰衫女”，他感觉“灰衫女”对浪漫爱情的渴望让人讨厌，并憎恶“她们的痴笑、她们的洁癖、她们对外表的重视和轻浮的举止、她们的装腔作势、她们洋洋得意的虚荣和愚蠢，总是会把你搞得一团糟”。[17]

这些观点广为流传，成功的女作家遭到抨击，娼妓却被浪漫化，也就毫不足为奇了。波希米亚男人和娼妓的关系也问题重重。和“灰衫女”一样，娼妓这个角色也是亦真亦幻，既让男人动情，也受他们轻辱。在抽象意义上，可以说娼妓就代表了男人眼中城市的性生活，意味着可以不用负责，而尽情地纵情声色。普里瓦·当格勒蒙常用他每个月收到的汇款请拉丁区的女孩吃饭；巴黎公社社员，波希米亚人朱尔·瓦莱斯也谴责了对波希米亚人的女友，即“灰衫女”在性方面的剥削。然而，大部分“轻浮妇人”依然被人轻慢，当波希米亚男人无法逃避，不得不直面这些女人的悲惨遭遇时，他们就缩头于伦理道德之中。阿方斯·德尔福走访一个能容纳四千个贫民的救济院兼疯人院萨伯特医院时，骇然发现一位病人曾是个“灰衫女”。这使得他开始反思这类女人的命运：她们曾“因为坠入爱河或者机缘巧合而成了波希米亚人，开始放纵自己的情感，然后放纵灵魂，然后是放纵肉体……这些生灵，没有名字，被人剃光了头，惨遭欺凌，穿着束身衣——她们曾经美丽过啊！”[18]波希米亚人的这番道德说教，比起资产阶级所谓“堕落女人”注定要早死，或者捱到年老多病、丑陋不堪那一套我们熟

知的吓人故事，也并强不到哪里去。

十九世纪中期英国的艺术家们似乎不像法国波希米亚人那样大胆地敌视资产阶级社会，这也许部分是由于在英国艺术家更加位于社会边缘。威廉·萨克雷写道：法国波希米亚人能够“越穷越傲慢，能目空一切，俯瞰资产阶级碌碌众生，因为普通市民对艺术极其敬重”；在英国，情况恰相反，“杂货店主的女儿要是嫁了个画家，会认为自己下嫁了；而……一个文人……在地位上低于药剂师、律师、红酒商这些绅士。至少在乡村集镇上，艺术家的地位实在靠不住”。[19]

英国属于清教徒文化，而非天主教文化。福音派的教义使得英国更关注普罗大众的道德风气。英国的社会道德改革者们强调穷人要摆脱低劣的生活水平，重要的是靠教育、图书馆、公园和下水道，但他们对放纵大胆的剧场、音乐、舞蹈艺术甚至高雅艺术则大不以为然。伦敦的艺术生活和巴黎规模宏大的公众娱乐和社交生活根本没法比；清高的气氛抑制了英国波希米亚精神的产生。

但丁·加百利·罗塞蒂、霍尔曼·亨特、约翰·埃弗里特·米莱于1848年创办了前拉斐尔派兄弟会，这个社团和巴黎的波希米亚社团有些相似之处。三个创始人中，罗塞蒂是最波希米亚化的。他的父亲是意大利人，曾是那不勒斯博物馆青铜器展馆的保管人，也是圣卡洛歌剧院的歌剧作者，但后来因为从事革命政治活动而遭到流放。罗塞蒂的母亲是波利多里家族的一员，因此和拜伦的医生波利多里，《吸血鬼》一书的作者是亲戚（各个时代身居各地的波希米亚人之间有着跨国界、跨时代的各种联系，这不过是其中一例）。罗塞蒂一家住在索霍区的夏洛特街，这里是意大利反政府人士的中心，在此处，罗塞蒂在前拉斐尔派兄弟会的朋友们那里感受到了欧洲大陆上政治异见和艺术创新互相融合的气氛。

在十九世纪五十年代，扩大了的前拉斐尔派已经包括了福特·马多克斯·布朗、威廉·莫里斯、爱德华·伯恩·琼斯，还有约翰·罗斯金和建筑师皮金，这个派别开创了“工艺美术运动”。这场运动不仅仅是艺术运动，而且意味着全面改变生活的所有方面，它构想在一个新社会中，要运用生活日用品的实用性原则和美感，来改革社会和文化的整体结构。[20]

这场运动在世纪之交席卷整个欧洲，在德国还和后来的所谓“性革命”(Erotic revolution)联系起来。不过英国的前拉斐尔派成员似乎更认同中产阶级的婚姻理念，而不是打算对婚姻理念造反。有时法国波希米亚人

直接主张两性应有双重标准（男人可以有情妇，妻子则必须贞洁），但他们也确实认识到，背叛传统的性爱是可以用来反抗资产阶级的武器。前拉斐尔派则更为理想主义。前拉斐尔派没有真正和法国的“灰衫女”相对应的人物（即便有，也只出现在流行小说上），尽管前拉斐尔派成员们坚信男性在艺术上比女性有优势，但他们对女人的态度似乎一直是高尚而不无压抑的维多利亚时代骑士派头。

福特·马多克斯·布朗、威廉·莫里斯和罗塞蒂不仅和比他们社会地位低的女人同居，还娶了这些女人。威廉·莫里斯的妻子珍妮的父亲是一个马夫。罗塞蒂的妻子伊丽莎白·西多尔（又叫莉齐），来自一个地位不清不楚的中下阶层家庭，因为她的父亲是个刀匠，而她家却有士绅头衔。和珍妮·莫里斯不同，她本人也是一位画家，罗塞蒂和罗斯金都承认她确有才能。有好几年，罗斯金一年给她150镑的津贴（当时家庭女教师的年收入只有25镑），让她安心艺术创作，但她的作品从未被人们与男性的作品等同视之。她和罗塞蒂同居，但刚开始的几年并没有嫁给他，因此地位也靠不住，而她和罗塞蒂的感情变迁让她心碎，这更加重了她反复发作的病情。罗塞蒂和莉齐结婚，看来主要是出于责任感而非爱情，因为他爱上了珍妮·莫里斯。莉齐产下一个死婴后深感沮丧，后来她服用鸦片酊而死是意外事件，还是自杀，并未有定论。

这些女人的生活表明了波希米亚是如何给各个阶级的女人带来了各种不同的机会。如玛丽·达古尔以及布莱辛顿夫人之类的贵族，她们的背景可疑，靠联姻进入贵族阶层，一旦她们将社会礼法抛在一边，社会地位也肯定一落千丈。但她们主持着不落俗套的沙龙，在波希米亚新世界中打拼出一席之地。工人阶级女人打入波希米亚圈子可能获得的好处更是显而易见。对她们而言，陪在一位艺术家的身边，哪怕他囊中羞涩，也许就意味着在社会阶梯上高攀，而不是下嫁，并且注定能走进那个也许魅力非凡、令人激动的艺术世界。出身中产阶级的女人，最难割断家庭和习俗的羁绊，进入波希米亚世界。她们最为“好名声”所累，也最怕失去社会地位。但最有可能打算成为艺术家的正是中产阶级女人。

到十九世纪九十年代，体面女人和“堕落女人”之间已经不再如以往那样截然分开，泾渭分明。然而主流的观点仍然认为两性生来就不同。人们仍然歧视地看待女人，否认女人也有创造力。人们认定怀孕和养育子女限制了女人的思考能力，女人仅仅埋头于细枝末节，不能进行抽象的、概

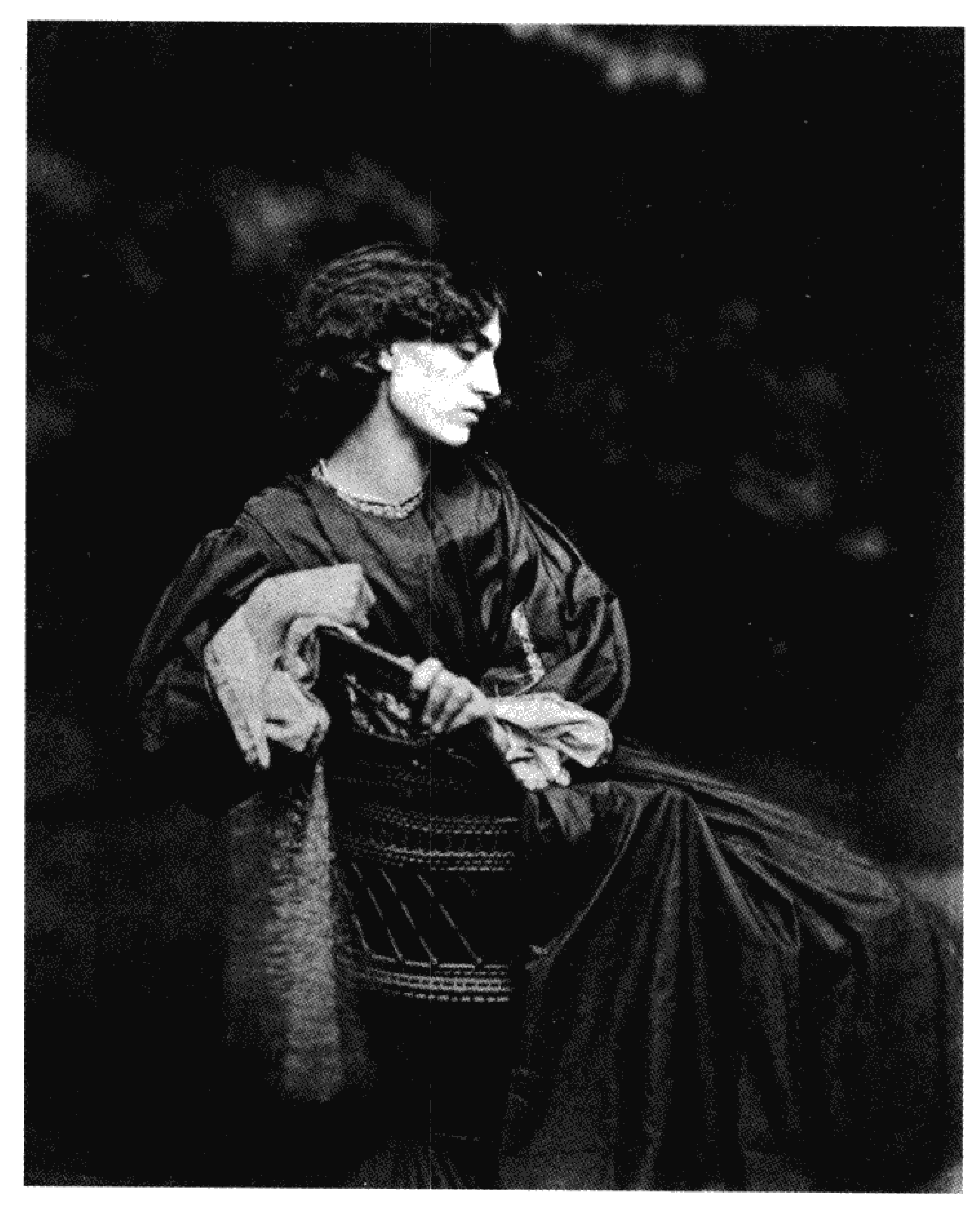


图16 十九世纪五十年代身着唯美主义服饰的珍妮·莫里斯。维多利亚及阿尔伯特博物馆提供

括性的思索；同样也不会创作出惊世之作。例如在绘画领域，她们的“女性”特长就是缺乏想象地重复，因此她们适合去画没什么风格的画作，所画之物也是花朵、家庭、动物和孩子。[21]

传统观点仍然认为最合适女性的岗位应当是主妇。始终有人喋喋不休地说女人所受的教育和培训不该太高，这会使她们变得太聪明，不再有女人味，变成“男人婆”；或者更糟糕，变得不男不女，不愿意生孩子，甚至不能生孩子。这类主张和在医学、法律和其他学术领域一样，在美术领域不绝于耳。奥古斯特·雷诺阿的这番话不过说出了公认的道理：

> 那些当作家、律师和政治家的女人都是怪物，就像乔治·桑……其他的讨厌鬼不过是五条腿的野兽。女人当画家纯属荒唐，当个歌手或者舞者还行。在古代及初民之中，女人虽唱歌跳舞，也并不因此就变得男人气。优雅是女性的专长，甚至是天职。[22]

另一种反对女人当画家的观点则与之相反，认为艺术创作本身就是有性别之分的。“我用阳具来作画”，雷诺阿如是说，而毕加索坚持认为绘画的“实质就是做爱”。[23]毕加索的这个说法和所谓男人的才能就在于总揽全局，不会潜心于感情直觉的信念完全相反。其实，轻视女性的偏见从来就缺乏逻辑，只不过是重弹女人天生不如男的老调。

乔治·桑和她同时代的女人都成了作家，这也合情合理，因为女画家或女雕塑家想要成功比女小说家更难。整个十九世纪中，法国女画家得不到教育与培训，也不能参加职业团体。但是到了十九世纪八十年代，她们开始反击了。1881年，女画家与雕塑家联盟成立。其成员自行组织展览，为争取女人受艺术培训的同等权利鼓与呼，并鼓励“合作而非竞争的气氛。”[24]在整个十九世纪九十年代，该联盟开展运动，确保女子能进入高等美术学院求学。那个时代，人们已经认识到不让女生接受国家资助的艺术（或其他学科）教育是不公正的。不过，关键的问题却是女学生有没有权利上人体写生课，这个问题引起的担忧和女人进入医学院学医引起的担心是一样的。因为人体写生和学医都事关一个许多人觉得危险或大逆不道的问题：学生男女混杂，共同面对着光溜溜的人体，不管是男人体还是女人体，不管是死人还是活人。但是，解剖是医学教育的基本部分，人体写生也是美术课程的核心。

在十九世纪八十年代，一些女画家已经颇有建树，能够开私塾专招女生了。女人于1900年1月最终有权进入高等美术学院求学的时候，许多只招男生的私人美术学校已经蓬勃发展起来，在学习环境上压倒了高等美

术学院。开办这种私人美校的都是知名画家，其中还有些本人就在高等美术学院教书。许多私人美校开始招收女学生，到1910年，大部分这类学校都开设了男女混合班。

在英国，形势也在变化。皇家艺术学院长期以来歧视女生，但是到了1903年，女生获得了进写生室写生的权利。斯莱德艺术学院从1871年创立伊始就不同寻常地给予男女生同等权利。到了十九世纪九十年代，一代杰出的女人使得男人黯然失色。正如奥古斯都·约翰日后坦言：他的姐姐格温·约翰，伊达·内特尔希普，格温·萨蒙德，乌苏拉·蒂里特，埃德娜·沃，还有其后的多萝西·布莱特是他那个时代的耀眼明星。[25]

但是她们的事业将遍布荆棘，虽然波希米亚让一些女人过上了更自由的生活，但女人在波希米亚中的地位，尤其是女艺术家的地位，是矛盾的，靠不住的。反传统的男性艺术家自诩在社会上迎战资产阶级道德观，在艺术上则反对庸俗。但是，正如我们所见，这些男艺术家常常照搬资产阶级主流轻视女性的观点。许多波希米亚人认定女人不如男人，即便是那些口头上支持女权主义理念的人，也不会身体力行。男女波希米亚人抨击传统资产阶级家庭以及女性遭受的奴役，但波希米亚世界中的男女关系，看来也不过是换汤不换药，女性依然遭受种种束缚，甚至是一切照旧。女性自由这个问题在波希米亚人之中也大受争议，和外面的世界一样。

对于女性而言尤其困难的是：波希米亚生活方式和性爱越界以及“自由之爱”是相关的。波希米亚生活让男人有机会猎艳，但这只是较不重要、较肤浅的一面。波希米亚生活中更重要的内容是探索强烈的情感，发掘创作的禁区，甚至包括性经历，来用于创作。波希米亚生活也让女人可以恣意求欢，但这种性爱也极其矛盾。人们不相信女人能通过性经历创作出“杰作”；恰恰相反，波希米亚女人不过是她们的爱人创作杰作的素材。人们还是用老眼光看待波希米亚女人：她们是性感尤物；对波希米亚男人而言，女人主要是“另一类人”，是有待探索的神秘造物，而不是在反抗庸俗的斗争中并肩战斗的同志和艺术家战友。她们美貌尚存的时候，男人们在作品中大加赞美；这种男性的幻想却对女人们的才能和追求毫不关心。此外，尽管波希米亚女人按理说可以“自由”地过性生活，但是她们要想自由求欢，甚至只是坦陈自己的性欲，都比男人难得多。对于男人而言，哪怕贫困或纵情声色的波希米亚生活十分有害，但是性爱自由和社会自由与他们艺术的发展是一致的。而对于女人来说，社会自由和性解放却很容易导

致她们在艺术上得不到成果；那些要求性解放的女人，例如乔治·桑，都冒了相当的风险，最起码也会被人说成险恶的女人、狐狸精，甚至是吸血鬼。

所以，波希米亚女人虽多，但她们追随艺术梦想的困难却比男人多得多。但是，哪怕波希米亚中有这么多偏见和困难，许多女艺术家还是找到了波希米亚独特的振奋人心、启发创造的氛围。不仅如此，甚至女人的某些传统艺术创作形式在波希米亚王国中都得到了升华。

注释

1 Bill Klüver and Julie Martin, *Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900—1930* (New York: Abrams Inc., 1989), p.173，参见Oppenheim的访谈。

2 Ibid., Irene Zurkinden的访谈，引自Jacqueline Barsotti Goddard的来信，p.238n。

3 Arsène Houssaye, *Les Confessions: Souvenirs d'un Demi Siècle*, vol 2 (Paris: Dentu, 1885), p.92.

4 Ibid., vol. 4, p.232.

5 Théophile Gautier, *Histoire de l'Art Dramatique en France Depuis Vingt-cinq Ans* (Series 2, Paris: Hetzel, 1858—1859), p.217.

6 Judith Gautier, *Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie* (Paris: Juven, 1907).

7 Siegfried Kracauer, *Offenbach and the Paris of his Time*, trans Gwenda David and Eric Mosbacher (London: Constable, 1937), pp.62—63.

8 Delphine de Girardin, *Oeuvres Complètes*, tome 4 (Paris: Plon, 1860), Letter VIII (1840), p.469.

9 参见Francien du Plessix Gray, *Rage and Fire: A Life of Louise Colet-Pioneer Feminist, Literary Star, Flaubert's Muse* (London: Hamish Hamilton, 1994), *passim*。

10 Comtesse Marie d'Agoult, *Mémoires 1833—1854* (Paris: Calmann Levy, 1927), p.21.

11 参见Charlotte Haldane, *The Galley Slaves of Love: The Story of Marie d'Agoult and Franz Liszt* (London: Harvill Press, 1957); 以及 Ernest Newman, *The Man Liszt* (London: Cassell, 1934)。

12 她使用笔名丹尼尔·斯特恩，不能使用自己的真名，因为这需要和她疏远的丈夫的许可。女作家总是使用男人的笔名，表明她们总是会遭遇偏见，这是一种保持自尊的方式。

13 最近有一位传记作家声称玛丽·达古尔的精神状况不稳定，她对李斯特的感情就是例子。参见Charles Dupêchez, *Marie d'Agoult* (Paris: Librairie Académique Perrin, 1989), p.12。

14 参见 Renée Winegarten, *The Double Life of George Sand: Woman and Writer: A Critical Biography* (New York: Basic Books, 1978)。

15 Henry Knepler(ed), *Man About Paris: The Confessions of Arsène Houssaye* (London: Victor

Gollancz, 1972), p.38.

16 Houssaye, *Les Confessions*, p.22.

17 Yvonne Kniebler *et al.*, *De la Pucelle à la Midinette: Les Jeunes Filles de l'Age Classique à nos Jours* (Paris: Temps Actuel, 1983), p.160.

18 Alfred Delvau, *Les Dessous de Paris*, 1860, p.125. 实际上是普里瓦·当格勒蒙陪他去那里时发现了这个女人。

19 William Makepeace Thackeray, *The Paris Sketchbook, Collected Works*, vol 5 (London: Smith Elder and Co., 1898), p.43.

20 Peg Weiss, *Kandinsky in Munich*, p.8.

21 参见Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: The Women's Press, 1989)。

22 Ibid., p.55, quoting Barbara Ehrlich White, 'Renoir's Sensuous Women', in Thomas B. Hess and Linda Nochlin (eds), *Woman as Sex Object* (London: Allen Lane, 1973), p.171.

23 Witney Chadwick, *Women Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1996), p.279, quoting John House, 'Renoir's World' in *Renoir* (London: Hayward Gallery, 1985), p.16, and John Goldring, 'The Real Picasso', *New York Review of Books*, vol 35, 21 July 1988.

24 Tamar Garb, *Sister of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1993), p.10, and *passim*。

25 参见Alison Thomas, *Portraits of Women: Gwen John and her Forgotten Contemporaries* (Oxford: Policy Press, 1994), p.1。

6

女性角色

女性代表了家庭和性生活的影响；文明开化则日益成为男人的事；男人肩负的任务日渐艰巨，使得他们的天性得到升华，让女人难以企及。

——西格蒙·弗洛伊德，《文明及其不满》



到十九世纪九十年代，欧洲和美国的妇女们不断获得新的社会权利，职业妇女与日俱增。在1913年与1914年之间，英国妇女争夺选举权的斗争达到高潮；而处在美国“进步年代”的妇女则为了许多不同的问题展开斗争，这个时代的“新女性”可以出门走动，不需他人陪同。克里斯多夫·圣约翰（又名克丽斯特布尔·马歇尔）描述了第一次世界大战前她在伦敦过着自由自在的生活。她从剑桥大学毕业，做秘书，兼当书商，和一个有妇之夫有染。她写道：“我曾心满意足地过着孤独的日子，现在却周旋于那些偶尔对我动了心的男人之间。我会和他去用餐，去看戏或听音乐会，在我的房间里和他一同坐到夜深，抽烟喝酒。”[1]

还有个姑娘斯特拉·鲍恩也发现：在后爱德华时代的伦敦能过上特立独行的生活。1914年她从澳大利亚来到伦敦，在威斯敏斯特艺术学院的沃尔特·西克特门下读书。四年时间中一直享受着无拘无束的艺术家生活，即便在战时也依然如此。鲍恩住在自己的工作室内，还参加哈罗德·芒罗书店的诗会，并主持波希米亚人聚会。

不幸的是，女人虽获得了新的社会自由，但在艺术领域并不拥有平等的机会。这部分是因为未婚女人虽有了更大的社会自由，但人们依然把为人妻、为人母看作女人的天职。斯莱德艺术学院才华横溢的一代学生的命运就是明证。

她们一毕业就陷入困境。乌苏拉·蒂里特曾多年拒不结婚。但是人们认为单身女人应该全心全意照顾父母，而不是只顾自己生活。所以这还是无助于过上独立艺术家的生活。格温·萨蒙德和伊达·内特尔希普都嫁给了艺术家同行，大概是希望解决兼顾艺术创作和家庭生活的两难问题（不

过看来也是徒劳无功）。埃德娜·沃和威利·克拉克·豪尔的婚姻也是个可悲的例子，表明了社会对已婚女性的看法是怎么让女艺术家们持家和艺术两不误的梦想破灭的。

威利·克拉克·豪尔是一个讼务律师，并不是艺术家。他在埃德娜十三岁时就爱上了她，当时他的年龄整整是埃德娜的一倍。威利坚信埃德娜有艺术天赋，并坚定地鼓舞她的艺术雄心。他坚称："如果生活有意义，那就是将自己和别人最优美、最出众的所有天才完全发挥，除此无他。"[2]他说服埃德娜的家人，让他们相信她有"出色的想象力……甚至是个天才"，她这才得以前往斯莱德艺术学院学习。尽管他对埃德娜的爱情比埃德娜回报的爱情更深，但埃德娜天性内省，喜欢全神贯注地幻想，他对此已经多有微词，还误认为这种天性是以自我为中心，自高自大。当他向埃德娜求婚时，她大吃一惊，陷入了烦恼之中。但是渐渐地，大伙都认为他们已经订婚了。事实上，他们在1898年末结婚了。

婚姻带来了剧变。不仅仅埃德娜生活孤单，不能和斯莱德艺术学院的同学们一起学习；而且威利也很快变成E.M.福斯特在《看得见风景的房间》所批评的那类老派丈夫。福斯特小说中的女主人公能鼓起勇气拒绝沉闷无聊的求婚者，但是埃德娜就不那么幸运了，她的丈夫过去曾写信说："我希望你以艺术为业，我不会让愚蠢的家庭琐事牵绊你的手脚。"但丈夫现在不但对她的画作兴趣索然，而且还嗤之以鼻，说这些画作是"四处乱丢的垃圾"，他希望埃德娜埋头打理那些她认为"日常生活的鸡毛蒜皮小事"。[3]

埃德娜一开始满心疑惑，她向密友伊达·内特尔希普求助，伊达劝她专心地绘画。但是伊达自己的艺术创作不久之后也得为她和奥古斯都·约翰的家庭生活让步。像克拉克·豪尔家那样的资产阶级习俗对有才华的女艺术家来说是致命的。

伊达和奥古斯都在1900年结婚。他俩的生活很快再清晰不过地表现出，对于信奉波希米亚爱情的女人来说，这种爱情真是危机四伏。他们不久就有了一个孩子，但1902年奥古斯都爱上了多萝西·麦克尼尔。她当时还是律师的秘书，但是对艺术家的圈子感兴趣，常参加艺术讲座。在奥古斯都的帮助下，她摇身一变，成了"多莱丽娅"——美貌诱人、奇装异服的吉普赛式人物。而伊达则根本没有时间搞艺术，她不得不照管激增的小孩子，还要在这个三角家庭中孤军奋战。这两个女人齐心协力养育孩子，极

为投缘。奥古斯都另有新欢后，她们俩还互相扶持。但是伊达第五次怀孕，又一次深感绝望。1907年她生下最后一个孩子后，死于产后感染。

多莱丽娅和约翰的姐姐格温很亲近，1903年她们俩徒步前往意大利。但是只走到了图卢兹就止步不前，尽管如此，她们还是过了几个月相当狂野和独立的吉普赛生活，时常在旷野和谷仓中过夜，还起码有一次卖唱挣晚饭钱。这段时间内，多莱丽娅遇见了一位爱上了她的比利时画家列奥纳德，但奥古斯都和格温都劝说多莱丽娅返回英格兰和他们姐弟一起生活。

伊达死后，他们终于渐渐安顿下来。奥古斯都在伦敦保留一个据点，而多莱丽娅和他的"吉普赛部落"则留在乡间，一开始住在多塞特的奥尔德尼岛，后来是汉普郡的弗莱恩府。在乡间，奥古斯都率领着一大群浩浩荡荡的孩子、朋友和门客，他的某个女婿后来直言道，这场面就像"鹿王带领着鹿群，击退一切敌人"。[4]

1917年奥古斯都·约翰的朋友、诗人弗朗西斯·麦克纳马拉抛弃了妻子伊冯娜，伊冯娜以及她的四个孩子也加入了约翰的大家庭。伊冯娜和奥古斯都有关系，但她主要爱的是另一个女人：诺拉·萨默斯。[5]在弗莱恩府，伊冯娜的女儿妮科莉特以及凯特琳和约翰家的孩子们一起过着无法无天的生活。这些女孩根本没去上学，因为父母们担心教育会"毁掉"她们的可爱。多莱丽娅的姐姐伊迪(麦克纳马拉曾和她有过一次短暂的婚姻)也住在这里，同住的还有一位名叫芬妮·弗莱彻的年轻女子。妮科莉特后来回忆道，这里"客人时多时少，或久居，或小住……还有一群群年轻的姑娘翩然造访"。她也回忆起这一大家子参加本地运动会时造成的轰动。多莱丽娅和伊迪穿着波希米亚服装，"芬妮一脸粗野，穿着自制的版印束腰短装，乱糟糟的头发上扣着一顶大草帽，站在那里就像《哈姆雷特》中的奥菲莉娅，满身野草和毛茛"。"还有一大群流浪儿般的男孩女孩"。当地人从他们身边慢慢走过，瞪大眼睛看着这"一大群野人"，这个波希米亚的西洋景和"马匹、啤酒屋、射击场和椰汁摊子"一样受欢迎。[6]

多莱丽娅既是艺术家的终身伴侣、缪斯女神，又是母亲和女仆，她像很多波希米亚妇女们一样，创造了美好的家庭和生活，她全心全意地照料花园、整理居室、准备可口的饭菜，并为自己和孩子们裁剪古怪独特的服装。要容忍奥古斯都的不忠可不容易，不过她也获得了安慰，比如她和另一位画家亨利·兰姆有染。她对波希米亚生活的幻想矢志不渝。例如，当时只要奥古斯都的私生活稍作收敛，就有望被授勋为爵士，他后来在第二次

世界大战早期向多莱丽娅求婚,但她拒绝了。她觉得因为这个就嫁人是可笑的,也不希望人们喊她"约翰太太"。[7]

奥古斯都·约翰的三角关系之家表明了在波希米亚圈子中,法定结婚和同居之间并不像在资产阶级社会中那样差别巨大。在保守的社会圈子里,情妇和有妇之夫也许只能私下往来,但在波希米亚圈子内,私情并不会让社会对他们白眼相加。确实,这意味着机会放宽了,出身工人阶级的女人攀上艺术家,代表她的社会地位上升,而不是下降。

费尔南德·奥立弗和苏珊娜·瓦拉东一样,出身贫寒:她是私生女,不知其父,童年过得很不幸,被养父母残酷虐待。许多像她这样的女孩都仰慕蒙马特尔和蒙帕纳斯区的波希米亚生活;她虽然出了名,但其人生经历依然和其他女孩相似。

她后来写道:"有几位写毕加索的作家只不过叫我'美人费尔南德',这当然表明了他们对我没什么兴趣,想当然地认为我只不过是毕加索的财产。"她辛辣地补充说:"在法国,尤其是知识分子中,有股思潮认为女人无法严肃地思考。"[8]

实际上,费尔南德拥有出色的绘画天赋,但未得到发展。保罗·普瓦雷第一次造访毕加索的画室,就扑到费尔南德的一幅自画像上细看,还称赞毕加索画得好,让人尴尬不已。但是费尔南德的艺术天赋却无法和她的爱人毕加索一样自由发展。毕加索一向富于自信,或者说天才的自负。但是由于没有人给费尔南德全心全意的鼓励,她没有足够的雄心或力量坚持艺术创作。毕加索知道她的才能,多年之后,他曾告诉摄影师布拉赛他在自己的作品中还保留着费尔南德的许多画作。"很美的画,你会看到……她很有天分,但她缺乏创作的天才。她的作品有些像玛丽·洛朗森的画作,但是费尔南德的线条在生动有力上更胜一筹,在细微精巧上则较逊色。"[9]多年来这些画一直保留在毕加索的档案中,但在二十世纪八十年代消失了。[10]

费尔南德的回忆录中生动活跃的文风表明她还是个很有天分的作家。但是毕加索的传记作家约翰·理查森认为"这部作品如此生动,我们只能认为保罗·莱奥托(为该书作序者)或她的另一位文友马克斯·雅各布替她捉刀"。[11]她这本书的文风确实和莱奥托所写的序言相似,由于理查森看过费尔南德的日记,而这本书正是基于那本日记,所以理查森可能发现了日记和书之间在文笔功底上的差别。这个暗示未免太胸襟狭隘,但是再明

白不过地表明众多艺术家和评论家对波希米亚女人的轻蔑。布拉赛和毕加索随意谈论毕加索笔下的女人时，轻蔑的态度也表露无疑：布拉赛评论说，

> 总让我着迷的是，女人的身体看来仿佛是某种容器，或乐器，或水果。在基克拉迪群岛(Cyclades Islands)的艺术中，这个特点尤其明显：一种小提琴的形状变形地表现了女人的曲线。我第一次发现当地椰子树的果实——最大的水果——和女人的下体何等相似时，也大吃一惊。[12]

毕加索表示同意，并评论说，"眼光直接从女性身体的曲线扫过，心中看到的却是山谷蜿蜒的线条"。[13]

费尔南德不无艳羡地描写了玛丽·洛朗森是如何得到了她忠心的爱人纪尧姆·阿波利奈尔的支持。她写道："毫无疑问，要不是阿波利奈尔，玛丽会走上和其他女画家，诸如马德雷娜·勒迈尔和路易斯·阿贝玛一样的道路，终将失败，一无所获……我认为，矫揉造作再加上假装天真，就是她构图中奇特效果的主因。"[14]

费尔南德美貌出众，这就使她一生难免在男人之中周旋。她不像苏珊娜·瓦拉东一样做过职业模特，但也过着波希米亚式的生活，开始是为了躲避她粗暴的丈夫。现在毕加索爱上了她，他忌妒成性，"逼着我隐士般地生活……(但是)只有茶叶、书本、长沙发相伴，没有什么家务要做，我非常非常开心。是毕加索自己打扫画室，出门购物"。[15](画室惨不忍睹，让客人大为吃惊，毕加索显然没在家务上下什么工夫。)但是毕加索旧情难忘的是他那一帮伙伴——这群人包括阿波利奈尔、马克斯·雅各布等人，而不是他的情妇(还不只一个)。费尔南德承认，在毕加索埋头作画时，那漫长无聊的时间常让她感觉很孤独。

当他们的爱情失去魅力时，费尔南德大胆偷情，还给爱丽丝·B. 托克勒斯教法语挣了点小钱。爱丽丝那时刚来巴黎，就马上和格特鲁德·斯泰因打得火热。这三个女人成了密友，1907年，毕加索和费尔南德第一次决裂时，这两个美国人还从中做和。[16]

1909年，毕加索迁出了"浣衣舫"这个乱得一团糟，没几件家具的典型波希米亚艺术家工作室，迁往位于克里希林荫大道上的一套新公寓，他们

的关系更加糟糕,更资产阶级化的生活意味着他俩即将走到尽头。对于费尔南德而言,之后毕加索的盛名和巨大的财富让她感觉苦涩,因为她被毕加索抛在身后:"我知道有些女人和艺术家一同生活,陪伴了他们年轻时代的苦乐时光:这些女人都孤独终老,只有回忆做伴。"与她相反,毕加索却从不孤单;美女如云,满足了他的欲望,甚至年届八十岁时,还有年轻女伴。

费尔南德最无力抵抗的是在爱情中周旋的生活。毕加索抛弃了她,转而追求她最好的朋友爱娃(当时是画家路易·马尔库西的情妇),她的生活随之变得窘迫。她给普瓦雷时装店当过店员,在"狡兔之家"酒吧朗诵诗歌,替人占星算命。虽然她还和其他人有过关系,并且在1918年至1938年间与一位演员罗杰·卡尔同居,而且自分手以后再也没有见过毕加索,但是她的一生都被打上了毕加索的印戳。她是缪斯女神,是情妇,她是"自由的灵魂",总之是波希米亚生活与出人头地这双份毒药的受害者,深陷于旧日的浪漫形象:"毕加索的伟大初恋"。不过,她的生活自然比当时工人阶级妇女们的生活要丰富多彩和有趣得多。

燕居在克里希林荫大道时,她执意要人们喊她"毕加索夫人",但正式结婚似乎没给波希米亚女人带来什么好处。那些打算将传统的婚姻与波希米亚生活方式相结合的女人筋疲力尽,而且波希米亚人的妻子们似乎总是波希米亚女人中处境最糟,也最愤愤不平的。她们持续的不满或者是因为她们的绘画或写作被耽误了,要不就是正相反:她们一厢情愿地要在波希米亚人中过上"正常"的日子,循规蹈矩,但波希米亚却大张旗鼓地反对常规。生出孩子,更会带来令人无法容忍的冲突和麻烦。

1918年,斯特拉·鲍恩嫁给了福特·马多克斯·福特,她的生活完全变样了。比她大得多的福特已经是一位成功的小说家,但是疑神疑鬼,需要人们不断地给他安心:

> 如果福特心里烦乱,写不完书,他就会怪在我头上。我必须要让他无忧无虑……我的绘画算是完了……因为我要学怎么样才能转换角色:做另一个比我更重要的艺术家的伴侣……我精疲力竭地干完一天的家务之后,已经完全没了创造的灵感……男作家或男画家总是能找到女人来照顾他,使他过得舒服,而且有那么多女人愿意奉献,找个女人毫不费力。而一个女艺术家却很难过上这样舒心的日

子，除非她出钱。[17]

他俩迁往巴黎，福特和琼·里斯在那里产生了私情。这事后来被斯特拉·鲍恩编成了小说，写进了《四重奏》(*Quartet*)之中。这部小说完全是从弃妇的角度而写的——在福特的三角关系中，她也是主妇。不过不管女人在三角关系中处于哪一方，错的总是她。

孩子的降生给波希米亚妇女带来了更大的困难。比起强大的男人的指令，照看这些脆弱小生命的"女性天职"让女人们更无法抗拒。正如凯特琳·托马斯所说："母亲和孩子之间的纽带是不在乎给予和索取的纯洁之爱：母亲的爱是一种出自天然、无限蔓延、无所保留的本能，并不求回报；而她们的孩子满心自鸣得意，好像他们出生落地是天经地义的，寸草对三春晖报以冷漠无情以及自高自大。"[18]

一战前后生活在巴黎的俄国画家马瑞娜·沃罗比约夫对待孩子的评价虽不那么残忍地直率，但也和斯特拉·鲍恩一样心有戚戚焉，她描述了集艺术家和母亲于一身有多么困难："我真的被结婚生孩子这个想法吓坏了：被一个年轻的小家庭锁住手脚……这就意味着我将失去珍爱的自由，工作也施展不开。"但她到头来还是和一位墨西哥壁画家、有妇之夫迭戈·里韦拉来往。马瑞娜为迭戈生了个孩子，但他一直没有和妻子安吉丽娜一刀两断，等到他1921年回国后，他把两个女人都甩了。

马瑞娜生了女儿之后，她的生活就变成了走钢丝。她要照看和养活女儿，这和她的工作冲突不断：

> 我的画展总是要等很久才能开一场，因为我得埋头苦干来带孩子，要花大把的时间搞商业美术和装饰艺术，还因为没钱不得不放弃展览……我的一生不幸都因为没钱而无法全心工作。一个女人要想画画，起码得有一定保障……对于男人就好办得多：他总能找到一个女人、妻子或情妇来挣钱养他，为了"自家男人"工作……一位男艺术家能够只搞艺术：他不会为责任所牵绊，传统的男人却会被牵绊，女人也一样。[19]

尽管在一战前后巴黎有数百位女艺术家在活动，但是两次大战之间艺术的成果却主要归功于男人。许多在当时一举成名的画家的女伴也曾是艺

术家，但已默默无闻。朱尔斯· 帕斯金和画家埃尔米纳·达维长期来往。波兰立体主义画家路易·马尔库西娶了另一位立体主义画家爱丽丝·哈利卡。路易·马尔库西居然带爱丽丝·哈利卡去见毕加索，这让她大为吃惊——好像她一介女流，不配享有如此的荣耀。她一直给马尔库西当贤内助，等到丈夫1918年服役归来，她的立体主义艺术创作期也随之告终。似乎是马库西不让她继续探索立体主义画风，还不让她和莫迪利亚尼的经济人兹博罗夫斯基签合同。她重拾具象的画风，后来又搞起了抽象拼贴画和“女性”针织工艺品。[20]在这个时代，曼·雷也和琪琪有染，琪琪是模特，也是个成功的女歌手，还会画画。不过她芳名流传，主要因为她是黄金时代女孩的性感典范，是“蒙帕纳斯区的生命和灵魂”。

这和女性解放的势头正相反。二十世纪二十年代，女人们似乎已经获得了解放，表现为女人穿短裙、吸烟和饮酒。女性成为“现代性的微笑”，女人的新自由给这个发展日新月异的消费社会镀上了一层金。整个时代表现为男女趋同。姑娘看起来像小伙子，小伙子像姑娘，两性的打扮都是中性服装、浓妆和平头短发，让人想起情景喜剧 (Commedia dell'Arte) 中一个小丑角色皮埃罗的行头。

情景喜剧是一种流行的传统戏剧表演形式，深深地吸引着现代艺术家们。戏中主要有三位主角：皮埃罗、科伦拜恩和哈勒昆。三人之间的三角关系颇为淫秽，无法无天，是“反婚姻”和“反家庭”的。[21]因此，在此意义上看，这段时期在文化上具有颠覆性，挑战了传统行为准则。

当时，异性恋的女人已经可以不必终身守着一个男人，而是自己过独立的社会生活和性生活，在波希米亚圈子中尤其如此，但是为了独立要付出代价：妮娜·哈姆内特于1910年抵达斯莱德艺术学院，她和奥古斯都·约翰一样起劲地实践着波希米亚人的典型生活。早年的她派头十足，活力四射，也是个才华横溢，崭露头角的画家。但是要做波希米亚人，就要求人们，尤其是女人，不仅仅在服饰上，而且整个生活方式都要变成波希米亚式的，荒谬的是，波希米亚生活却往往耽误了实打实的艺术创作，妮娜·哈姆内特而非格温·约翰成为巴黎和费兹洛维亚的“波希米亚女王”，这大半要归功于她硬是让自己沉湎于波希米亚的狂饮和欢会，逃避所谓的“乏味无聊”。所谓“乏味无聊”其实常暗指愤怒、不快和压抑。妮娜的回忆录《欢笑的肢体》(*Laughing Torso*) 一书写的是无忧无虑、脆弱虚幻的逸事，相当于以写作否认她通过酗酒浇灭的心中情感。如果将这些情感用于写作，她

本可以有更大的成果。

到了二十世纪三十年代，她酗酒成性，浑身尿臭[22]，追求害人的小伙子。爱瑟·曼宁在描写索霍区北部著名的费兹罗旅馆的故事时对她残酷地大加讽刺：

> 莱因哈特喝得就快吐了……一个邋遢的女人穿着件破烂的仿马皮大衣，站在桌旁轻轻摇晃着，大声说她和她的小伙子分手了。“他是一个非常——好看的小伙子，”她说，时不时被打嗝打断，“刚从监狱里放出来，因为他不愿意出钱养他的狗崽子。”她的眼睛不再透明，她喝醉了，醉态令人厌恶。
>
> “那个烂女人是谁？”斯塔里奇问道……
>
> “别对可怜的老劳拉太狠了，她是个好人，年轻的时候可真是个荡妇。她是个雕刻家，有些作品还相当不错……在蒙帕纳斯区她还是个传奇人物呢。可你看看，杜松子酒和性把好姑娘弄成啥样了。”[23]

另一位“波希米亚女王”是维瓦·金，奥斯伯特·西特韦尔在二十年代刻薄地把这个头衔强加给她；他还称维瓦为“血红女郎”①，因为维瓦爱穿一件红色的衣服。尽管维瓦·金和菲利普·赫塞尔廷的关系也风波不断，但从没有风流到妮娜·哈姆内特那样滥交的地步。她和威利·金的婚姻虽然离经叛道（人们说他们夫妻俩都向男同性恋小伙子求欢），但这使得她成为二十世纪四十年代伦敦瑟洛广场上一个成功沙龙的女主人。她的宾客包括艾维·康普顿—伯内特、玛格丽特·茹尔丹、诺曼·道格拉斯、贝弗利·尼科尔斯、安格斯·威尔逊，后来还有小野洋子和先锋派变性者阿普里尔·阿什利[24]。她还照顾老迈的南希·丘纳德，在七十岁时她和一个毛利族水手马特最后一次恋爱，尽管马特屡次从她的古董铺子里偷走值钱的东西，她也一直没能下狠心赶走马特。[25]

维瓦·金美丽活泼，她和许多波希米亚人一样，把思想的火花变成对生活和怪癖的无穷好奇心，而不是用于艺术创作。她像收集艺术品一样在沙龙里召集各色人等。和妮娜·哈姆内特《欢笑的肢体》一样，她的自传的文风也相当绝望：冷漠的幽默、“鲜明”的态度、没来由的宿命论，隐藏着难

① Scarlet Woman，又有妓女之意。——编注



图17 1941年的维瓦·金，衣服上戴着有自己签名的海豹皮臂环

以忍受的哀伤。她和朱利安·麦克拉伦—罗斯都意味深长地给书起名叫《泪与笑》(*The Weeping and the Laughter*)，泪与笑并存于波希米亚之中，水火不容，针锋相对，荒唐可笑，悲惨不幸。

妮娜·哈姆内特和维瓦·金是那个时代的"自由精神"。她们并非十九世纪的人所说的"轻浮女人"或"堕落女子"。当时，姑娘追求情人虽然依然很鲁莽，但是勇于追求性爱冒险的女人已经不一定会被本阶级以及正统社会逐出门外。这些代表自由精神的女人是独立的，她们超越了自己的时代，在当代和未来之间进退不得。她们要求性自由，自立自主，但她们的独立以及大胆的性爱却隐藏了内心的脆弱。哪怕风流成性和古怪精灵可

能会掩饰这个弱点，但她们在众多男人之间周旋，不停地寻找爱情，其实寻找的是一种永远找不着的安全感和性欲满足。

波希米亚世界和激进政治分子的世界你中有我，我中有你，但是欧洲波希米亚女人并不一定会参加争取妇女选举权的斗争，或者说没有完全参与这场斗争。女权主义政治家在美国波希米亚人中起到了更关键的作用。格林尼治村是独立女性的圣地，来此的不仅仅有艺术家，也有社会主义者、女权主义者和各种激进分子，还有人说“格林尼治村发展壮大的主要原因就是女人的不懈努力”。[26]一个名叫“异端俱乐部”的周六餐会俱乐部成立于1915年，一直坚持办到1940年。成员中有些是著名的女权主义者，诸如夏绿蒂·柏金斯·吉尔曼、玛丽·西顿·沃尔斯和克里斯托·伊斯特曼，后者是《大众》(*The Masses*)杂志的编辑马科斯·伊斯特曼的姐姐。她来格林尼治村比弟弟还早，也更为激进。几年来，她和几个女人合住的公寓“成了劳工运动和妇女选举权运动的主要信息中心之一”。[27]她是美国公民自由联盟的发起人之一，也是活跃的工联主义者和妇女和平党的成员。1919年她和弟弟以及弗洛伊德·戴尔成了《解放者》(*The Liberator*)杂志的联名编辑，因此能够走访贝拉·库恩领导的昙花一现的匈牙利共产主义共和国。她的健康每况愈下，而且在战后美国的反动气氛中，还上了黑名单。她和英籍丈夫的“最后几年在英国度过大半，一直失业”。在英国，女权主义杂志《时代潮》上有她的一个固定专栏，但她还不知足。她于1927年返回纽约，不久就死去，享年四十八岁。她是如此热烈地信仰自己的事业，甚至牺牲健康也在所不惜。正如一位友人所写的：“不管是她自己的私事还是国事，她总是不假思索地发挥热情和力量……不管是什么事业，只要担保会给世界带来更美好的生活，她就一往无前地倾尽全力，倾注自己丰富和令人起敬的天性人格。她用尽心血，盛年即夭。”[28]

多萝西·戴也是当时一位年轻的女权主义者和激进分子。她年轻时作为弗洛伊德·戴尔的助理为《大众》杂志工作过。戴尔屈尊俯就地说她是个“笨手笨脚但有魅力的热情女人，有双美丽的丹凤眼”。[29]这太小瞧多萝西·戴了，她热烈主张给女性选举权，曾因政治活动在华盛顿蹲过监狱。她在监狱里绝食抗议，要求狱方给她政治犯待遇。马尔科姆·考利说她能把同伴喝得滚到桌肚下面，她还写了本小说《第十一日》(*The Eleventh Day*)，讲述她和三个男人之间(天真无邪的)四口之家。

尽管多萝西·戴从没有离开过格林尼治村，但她后来皈依了罗马天主

教。她在二十世纪五十年代经营着一家服务中心,接济贫困家庭,也救治鲍威利区穷困潦倒的醉汉。此时,她已经退出了早年的波希米亚生活,还打算把市面尚存的《第十一日》买断。不过,她依然激进,例如她反对朝鲜战争,哪怕这场战争得到了美国罗马天主教社区的领袖斯佩尔曼红衣主教的祝福。[30]

从很多方面来看,她的转变都象征了第二次世界大战之后文化转向保守的潮流,转变不仅仅是在美国,整个西方世界皆如是。在这个冷漠的,黑暗电影盛行的年代,即便在全面福利和工党执政的英国,社会主义理想也退潮了。《星期日泰晤士报》批评家,有影响的文学杂志《地平线》的编辑兼小说家西西尔·康纳利在1945年曾满怀热情地投票给工党,但是他很快就失望了,因为英国采取了货币管制政策,他很难再像战前一样去地中海地区漫游了。

在放浪不羁、古怪不群方面,英国的波希米亚和上层社会之接近非其他国家可比拟。康纳利来自贵族圈子,打扮复古而时髦(shabby chic),这是典型的英国式的混合。他从里兹大酒店晃荡到乡间寒窑,又从法国南方云游到蹩脚的沙龙酒吧,境况总是不好,这也是典型的波希米亚式生活。这种波希米亚和缪尔热所描写的贫困生活大相径庭。康纳利过一天算一天,勉强糊口,同样过着这种日子的,还有贫困家庭的子孙、一文不名的公立学校学生,以及交游广泛,但什么活计也不会做,还没有情妇能干的美人儿们。

英国波希米亚女人的地位之所以含混不清,是由于英国等级制度虽强大,但并非铁板一块,其等级界限和不成文的规矩也不是一成不变的。英国波希米亚同样是个男人的世界,尽管有妮娜·哈姆内特这样的人物,人们还是想当然地认为,女人从最坏处想会破坏严肃的艺术和文学创作,从最好处看,也会让人分心。她们最好只管营造情调、氛围,让男人满足性欲,让男人开心,其他的时候,就待在一边。

康纳利的第二任妻子芭芭拉·斯凯尔顿就是这个社会的产物。画家麦克·威沙特曾这样说:

> 她美丽绝伦,又很可爱,兼具两者的女人可不多见。她苗条的男孩子般的躯体特别性感,简直让人神魂颠倒。她外貌像猫,后来连性格也像猫。她急切地需要一个人来管住她,但是她性格中一些说不清

的地方又显示出没人能管住她。”[31]

芭芭拉·斯凯尔顿年幼时就被父亲的一位友人所勾引，后来她觉得情妇的生活无聊，又和一位海军军官有了关系，害得这位军官被革职。她和伦敦艺术界的无数名人有瓜葛[32]，还和埃及国王法鲁克有关系。她经常因为自己和康纳利的婚姻而大发雷霆。康纳利以她和出版商乔治·韦登费尔德有染为由和她离婚，她嫁给了这位出版商，但这次乔治也很快和她一刀两断，因为她和康纳利藕断丝连。第三位丈夫很富有，但看来不太得芭芭拉的欢心。新丈夫后来抛弃了她，追求奥古斯都·约翰的女儿波佩，这是又一位命运凄惨的波希米亚美人。[33]

凯特琳·麦克纳马拉的一生更惨痛地表明：波希米亚生活对女人来说危机四伏，这些女人的艺术天赋从来没有得到培养，甚至无人认可。她在十二岁时就出落得楚楚动人，十五六岁时奥古斯都就勾引了她。甚至有谣言说凯特琳是奥古斯都的女儿，有位记者轻蔑地说，她是奥古斯都的“野种”，他搞出一大群孩子，但是马上忘记干净，凯特琳不过是其中一个。凯特琳的传记作家对此嗤之以鼻，但是这在理论上也是有可能的，因为奥古斯都和伊冯娜·麦克纳马拉有过短短一段情。[34]无论凯特琳和奥古斯都是否有血缘关系，但是奥古斯都一向担当着朋友的女儿们的公共父亲角色，所以他和凯特琳有染就背叛了他的立场。但是“异教徒般”的乱伦也属于波希米亚性爱传奇，虽然这贬损和伤害了凯特琳，但更增加了约翰·奥古斯都的魔力。

凯特琳遇见迪伦·托马斯后，她和奥古斯都的关系就到头了。凯特琳在1937年嫁给迪伦·托马斯。凯特琳虽美貌，但没受过良好教育，她曾希望成为舞蹈家，但第二次世界大战的爆发和孩子出世使得她的理想彻底泡汤。她不得已成了艺术天才的缪斯女神兼妻子，并非出于己愿。迪伦·托马斯已经被公认为一位前程远大，乃至伟大的诗人，并且渐渐比奥古斯都更热衷身体力行人们大肆夸张的波希米亚天才的生活。他酗酒无度，在二战结束前，他那天使般的容颜就已经凋谢，赘肉如山。关于他的放纵无度有很多故事，这自然更让他的传奇甚嚣尘上。例如，一次在里士满举办的读诗会上，他迟到了许久，来时酩酊大醉，但还是上台读诗了，他绝妙的嗓音曾为他赢得“爱好诗歌的少女和主妇”的欢心，但这一次他突然暴病倒在乡村地毯上，朗诵不下去了。[35]

迪伦·托马斯1953年死在纽约，那时他饮酒狂欢、滥交女人、出口伤人、宿醉不醒的恶习已经人尽皆知。他在美国巡回演说时，已经到了不喝酒就不能做事的地步，似乎存心要酗酒而死。每天他的痉挛性呕吐和咳嗽都会经常发作，但是不管去什么地方，他都要在路上的每一个酒吧停下来喝酒。他在名人聚会上向女人求欢时，也一再发生因为讨厌家具甚至把家具砸烂的丑事。凯特琳陪同他第二次去美国时，他俩就在一次晚会上丢尽了脸：

> 看完他们夫妻俩大闹一场，吓得目瞪口呆的宾客们突然从房间里退出来，房间里早已玻璃碴遍地，桌子四脚朝天，艺术品残缺不全。快要发疯的晚会女主人默默盘算着损失，这里头还包括这一对从她卧室的墙上扯下来的一大块石膏。[36]

组织了这次巡回演说的约翰·布林宁认为迪伦酗酒的根本原因是他觉得自己的创造力日渐衰退。成功带来了更大的压力，尤其在美国巡回演说期间，迪伦时刻在别人的关注之下，压力让他不堪重负。布林宁的书也为迪伦·托马斯死后的传奇推波助澜，再现了悲剧性的、自我毁灭的天才这个经典故事。

而凯特琳就没有这个借口了。她公然背叛丈夫，和她丈夫的所作所为旗鼓相当。人们会把他们的婚姻看成醉鬼配淫妇，斗个不休，既没法一同生活，也分不开。凯特琳的自传起名叫《了此残生》(*Leftover Life to Kill*)，令人吃惊又颇不吉利，书中，她对自己和自己的命运满腔怒火：

> 他说他爱我；我是他唯一的女人；不管事实如何正相反，我还是相信他，即便是现在也相信他；我很感谢这重要的一点信念……但是突然失去这个爱人，这个特殊的爱人，永远失去这个唯一的爱人，这当然让生活中本来只有迪伦的我感到如坠深渊。[37]

双方都是波希米亚人，但只有一个天才艺术家。尽管迪伦在美国学术界的巡回演说呆板生硬、糟糕透顶，但是由于他的诗歌成就突出，众人还都体谅他。凯特琳的悲剧在于人们只看到她是个美人，男人们利用她，却不鼓励她发展艺术才能，结果是她的才能基本上无人赏识，更谈不上长足发

展。迪伦死后，凯特琳将他俩的爱情说得十分浪漫，但也承认这段爱情也有自我毁灭的一面：

> 过去，我可以指责命运，说我本该过得更好。现在我确实过好了，也只有自己可以指责了。我能做什么呢？我责怪怎么没人来管我，满地乱找，尖声高叫，四处撞墙，就像个发狂的瞎母鸡，要找个主子来告诉我何去何从。[38]

多莱丽娅能够忍受与奥古斯都共同生活的种种困难，是因为：

> 不是为了爱，而是出于信仰。她认为他是个伟大的艺术家，他的事业需要他尝试各种不同的生活方式。人们常常因为他的恶劣行径，为她鸣不平，但是她一笑置之。然而，她有一次告诉海伦·安雷普说，如果他不是个伟大的艺术家，那么她的生活就算白费了。[39]

她和凯特琳·托马斯的生活展现了波希米亚男人和女人都坚信不疑的一个信念有强大的精神力量：女人是男人的仆人，或者是催生天才男人的助产士。

美国垮掉派奉迪伦·托马斯为传奇人物。比如艾伦·金斯堡就认为托马斯是被资产阶级社会摧残而死的。垮掉派是美国冷战时期的波希米亚人，可他们之中女人容身的空间比在伦敦的费兹洛维亚还要小。艾伦·金斯堡和威廉·伯勒斯是同性恋。尽管威廉·伯勒斯还结过两次婚，第一次是和一个匈牙利的犹太女人结婚，帮助她逃离纳粹统治；[40]之后他又和琼·沃尔默结婚。

伯勒斯的朋友赫伯特·洪克认为琼是他所见过的最美的女人："她的感染力逼人……她内心光芒灿烂。"[41]但他们迁往得克萨斯州一个偏僻的农场后，她变得无精打采，毫无生气，头发稀少，洋娃娃般的眼睛圆睁着，对什么都视而不见。洪克认为：尽管伯勒斯"尊敬她……但我可以肯定他并不深爱她，只是觉得她有趣，仅此而已"。[42]她爱伯勒斯，但得不到回报，又对苯丙胺上瘾，这就毁了她。夫妻俩迁往墨西哥城，后来伯勒斯奇特地失手开枪把她打死。几年后他说："我不得不这么可怕地说：如果琼不死，我就永远成不了作家。"[43]不管是无意失手还是什么，女人都是男性天才的

牺牲品。

女人爱上男同性恋可能会毁掉自己，但至少清楚形势。琼·沃尔默似乎毁灭了自己，但她清楚自己会陷入什么状况。杰克·凯鲁亚克和尼尔·卡萨迪的同性恋关系就更能迷惑他们身边的女人。这两个躁动不安的男人只有打破樊笼，携手漫游美国时才觉得开心。

尼尔·卡萨迪的嗓音优美、嘹亮、动人；“有双敏锐的蓝眼睛和端正的容貌”，体格一流，他在性爱上贪得无厌——以他巨大的阳具为代表——使得男女都为之倾倒。[44]尽管有不少小说和回忆录试图留下和保存他的超凡魅力，但都不得其神。不过，凯鲁亚克和金斯堡认为卡萨迪是一个真正的工人阶级英雄人物，他身体力行，而不是只空想玄思。在二战后的灰暗世界里，他就是活力的象征。卡罗琳·卡萨迪也为他倾倒，她是一位训练有素的剧场设计师，后来她在回忆录中写道：她唯一的愿望就是过上“传统的家庭生活”，或说“正经过日子”，在描写丈夫病态的不负责任的行为时，她又顽固地、不依不饶地反复念叨这几个词。卡萨迪的胡作非为包括一次入狱，伙同另一个女人盗用她的积蓄，多次对妻子不忠，还有一次和艾伦·金斯堡偷情（卡罗琳发现他俩都躺在她的婚床上）；尽管卡萨迪默许她和杰克·凯鲁亚克有染，但这反而进一步证实了杰克·凯鲁亚克和卡萨迪的同性恋关系，而不是体现她的重要性。

卡罗琳·卡萨迪对自己婚姻的说法，表明她对垮掉派文化的意义知之甚少，也不了解这场运动坚定的憎恶女性的特点。她只不过是想找个配得上艾森豪威尔时代美国好女人的好丈夫。大多数女人在此情况下会因为毫无希望而早早放弃，但是卡罗琳·卡萨迪还是不懈地追求自己的梦想，不管她是对传统的婚姻理念和波希米亚生活方式之间不可弥合的鸿沟刻意视而不见，还是过于乐观。即使希望渺茫，卡罗琳·卡萨迪还是固执地尽力而为，追求婚恋的传统和理念，这或者说明她富于梦想，或者说明美国在二十世纪五十年代所谓家庭幸福的理想十分强大。但他俩的婚姻要想延续，困难尚不止于此，大部分波希米亚人婚姻的基础都是夫妻中一方对另一方艺术天才的奉献，而尼尔·卡萨迪不是那种自封的伟大艺术家，他本身就是个垮掉派之中的男缪斯。[45]

乔伊斯·约翰逊曾描述过当时的文学和艺术世界中，女性得不到什么敬重。纽约的哥伦比亚大学不对女生开放，而艾伦·金斯堡却可以受教于当时学术界的翘楚莱昂内尔·特里林和马克·范多伦。在哥伦比亚大学的

姊妹学校巴纳德学院，乔伊斯的英文教师问他那个班上的女生有多少人想当作家。所有人都举手了，于是他说："啊，我不得不说……如果你们要当作家，那你们就不该进这个班学习……还是跳进货运火车周游美国吧。"[46]不过，他肯定知道，有些事情是中产阶级的女孩怎么也做不出的。

不过，乔伊斯·约翰逊慕名来到纽约上西区和格林尼治村时，她仍然在追寻着自由的精神，自由精神不断吸引大西洋两岸的女人走入波希米亚世界。在二十世纪五十年代单调乏味的伦敦，亨丽埃塔·莫赖斯曾当过秘书，但是她痛恨秘书的生活，转行当了模特，从而参与了费兹洛维亚区的生活。她的美貌得以流传，要靠恋人卢西安·弗洛伊德和摄影师约翰·迪（他把自己为亨丽埃塔拍摄的裸体相片当色情明信片卖给索霍区俱乐部中的嫖客）。她嫁给了诗人多姆·莫赖斯，有一天他出门买烟，从此一去不返，之后她的生活就每况愈下。

亨丽埃塔在六十年代重出江湖，她的生活反映出从波希米亚人到嬉皮士的文化转型。她已经不再在索霍区的法国酒吧酗酒，而是改抽大麻和服迷幻药。后来又退出此列，和一伙上层阶级出身的朋友前往威尔士旅行。这段旅途花了四年，"有马，有狗，有吉普赛马车的"大篷车队每天大约只走四英里。[47]后来，她偷走了数百片瑞内酶尔药片（drynamil），找到一个骑车者把她送到康沃尔（Cornwall）。之后她住在威尔士边境的集体大家庭中，大家庭解体之后，她在海伊镇的一家书店工作了一段时间，之后又一度被玛丽安娜·费思富尔所雇用。

在这个时期，玛丽安娜·费思富尔吸毒已久，正准备在音乐界复出。正如许多波希米亚人一样，她从外省开始复出："我开始在咖啡吧和民间俱乐部里唱点民谣。在雷丁有个垮掉派的低级酒吧名叫幻影咖啡吧，还有一个叫做奶咖吧（Café au Lait）[48]。我唱《日升之屋》（'House of the rising sun'），《随风飘逝》（'Blowing in the wind'）以及琼·贝兹的歌。"她知道二十世纪六十年代反主流文化扎根于过去的知识界运动。"萨特、西蒙娜·德·波伏瓦、塞利纳、加缪、卡夫卡的名字广为流传……我如饥似渴地阅读能找到的任何嬉皮派的或胆大妄为的读物。还有关于碧姬·芭铎和朱丽叶·格雷科的文章——她可是存在主义者的伟大偶像。"[49]她之后服药上瘾也和波希米亚人有关，因为她和威廉·博勒斯有关系。"我每次读《裸体午餐》（*Naked Lunch*），就想做个街头瘾君子。"

波希米亚使得各条自我毁灭之路变得浪漫，但是乔伊斯·约翰逊认识

到，波希米亚生活的吸引力也在于希望永存：

> 女人并不是其中的一分子……但她不管，她坐在一旁，激动地听着男人的声音，激情洋溢的声音高昂或低落，都是男人的声音。他们觥杯交错，喷出的烟雾直上天花板，死去的文化显然正在复活。她暗自想，只要我在这儿待着，就足够了。[50]

然而这当然还不够，不过对于那些能够利用波希米亚环境的女人们，波希米亚是通往成功的大道。这些缪斯女神、女主人、性爱冒险家、富有创造力的人，比波希米亚生活中的重重隐患要重要得多。

注释

1 Christopher St John, *Hungerheart: The Story of a Soul* (London: Methuen, 1915), p.197.

2 Thomas, *Portraits of Women*, p.24.

3 Ibid., p.59.

4 Holroyd, *Augustus John* (1976), p.662.

5 诺拉嫁给了杰拉德·萨默斯；两个人都是富有的业余波希米亚画家。诺拉还是伊冯娜的女儿妮科莉特所说的"最早的穿裤子的女人之一"，诺拉喜欢出自伦敦最好的裁缝之手的缝制精美的衣服。这两个女人的关系旷日持久，在伊冯娜和约翰的婚姻前后，她和女儿都住在萨默斯夫妇家。参见Nicolette Devas, *Two Flamboyant Fathers* (London: Collins, 1966), p.47。

6 Ibid., p.98.

7 Michael Holroyd, *Augustus John: The New Biography* (London: Chatto and Windus, 1996), p.564.

8 Fernande Olivier, *Picasso and his Friends*, trans, Jane Miller (orig publ 1933; London: Heinemann, 1964), p.13.

9 Brassäi, *Picasso and Co.*, trans Francis Price (London: Thames and Hudson, 1937), p.183.

10 John Richardson and Marilyn McCully, *A life of Picasso, Volume I: 1881—1906* (London: Jonathan Cape, 1991), p.312.

11 Ibid., p.310.

12 Brassäi, *Picasso and Co.*, p.69.

13 Ibid., p.70.

14 Olivier, *Picasso and his Friends*, p.108.

15 Ibid., p.17.

16 参见 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Vintage Books, 1933); and John Richardson, *A Life of Picasso*, vol 2, 1907—1917 (London: Jonathan Cape, 1996), pp.79—82。

17 Stella Bowen, *Drawn From life* (orig publ 1941; London;Virago, 1984), p.78.

18 Caitlin Thomas, *Leftover Life to Kill* (London: Ace Books, 1959), pp.20—21.

19 Marevna Vorobëv, *Life in Two Worlds* (London and New York: Abelard Schulman, 1962), p.187.

20 Gillian Perry, *Women Artists and the Parisian Avant Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1995), pp.60, 66.

21 参见 Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot:* The Commedia dell'Arte *and the Modern Imagination* (New York: Macmillan, 1986)。

22 与Frances Mahoney的个人通信。

23 Ethel Mannin, *Ragged Banners* (London: Macmillan, 1932), pp.78—79.

24 Margaret Drabble, *Augus Wilson: A Biopraphy* (London: Secker and Warburg, 1995), pp.120, 484.

25 Viva King, *The Weeping and the Laughter* (London: Macdonald and Jane's, 1976).

26 Hapgood, *A Victorian in the Modern World.*

27 Blanche Weisen Cook, 'The Radical Women of Greenwich Village: From Crystal Eastman to Eleanor Roosevelt', in Beard and Berlowitz (eds), *Greenwich Village*, p.244.

28 Ibid., p.251, quoting Freda Kirchwey.

29 Dell, *Homecoming*, p.296.

30 Dan Wakefield, *New York in the Fifties* (New York: Houghton Mifflin, 1992), p.84.

31 Michael Wischart, *High Diver: An Autobiography* (London: Quartet Books, 1978), p.148.

32 例如她和插图画家Feliks Topolski以及批评家和拜伦研究学者Peter Quennell.

33 参见Barbara Skelton, *Tears Before Bedtime and Weep No More* (London: Pimlico, 1993), *passim*。

34 参见Paul Ferris, *Caitlin: The Life of Caitlin Thomas* (London: Pimlico, 1993), p.42.

35 Derek Stanford, *Inside the Forties: Literary Memoirs 1937—1957* (London: Sidgwick and Jackson, 1977), p.135.

36 John Brinnin, *Dylan Thomas in America* (London: J.M. Dent, 1956), p.146.

37 Thomas, *Leftover Life to Kill*, p.9.

38 Ibid., p.40.

39 Holroyd, *Augustus John*(1976), p.478.

40 在美国，她成为了流亡的魏玛时代作家以及波希米亚人恩斯特·托勒的秘书。

41 Joyce Johnson, *Minor Characters* (London: Hanvill Press, 1984), p.3.

42 Herbert Huncke, 'Guilty of Everything' in Arthur Knight and Kit Knight (eds), *Kerouac and the Beats: A Primary Source Book* (New York: Paragon House, 1988), p.99.

43 Ted Morgan, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs* (New York: Henry Holt, 1986), Morgan, p. 199.

44 James Campbell, *This is the Beat Generation* (London: Secker and Warburg, 1999), pp.54, 58, 65.

45 参见 Carolyn Cassady, *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg* (London: Black Spring, 1984)。卡罗琳·卡萨迪直到今天仍然坚持认为所谓垮掉派的传奇是虚假的。1999年在访谈中她说:"杰克和尼尔跟垮掉的一代没有关系。他们是绅士。他们为女士开门和扶椅子。"她还对尼尔·卡萨迪的早死自责:"尼尔做事情最大的动机之一就是为了名望,而我恰恰走进了他的生活。他本来有房子,有家庭。他十年的工作履历完美无缺。他本来就要成为可敬的人了。我当时还没有认识到这一点。实际上支撑他的两个支柱就是铁路工作和一家之主。他后来两个支柱都失去了,这不是因为他的错(强调是后加的)。他先是进了监狱,然后我又和他离婚了,还以为这是让他自由。"Anon., 'On the Road with a Real Gentleman', *The Guardian*, London, Saturday, 20 November 1999, p.16.

46 Johnson, *Minor Characters*, p.80.

47 Moraes, *Henrietta*, p.111.

48 John Stokes当时是雷丁大学的学生,她还记得这些咖啡吧是大学生们常来常往之地。但是玛丽安娜·费思富尔肯定是把"Café au Lait"这个名字记错了,或是误传了。因为这个咖啡吧实际上名叫"the Café Olé"。来自John Stokes的个人通信集。

49 Faithfull, *Faithfull*, p.19.

50 Ibid., p.211.

7

自由精神

他希望我与众不同，完全与众不同，这也是我所希望的——但是当我独自一人时，我心中另一个虚荣的自我又会浮现，渴望获得自由。

——阿尔玛·马勒，《日记：1898—1902》



让·科克托曾这样赞颂缪斯女神："人们应当向艺术界中那些生活在那个时代男人的阴影之下，但极具造诣、才华焕发的女性致敬，因为她们光芒四射，其美远胜于珠宝首饰，散发着不可思议的影响力。"[1]缪斯女神不仅仅是美貌、魅力和魔力令人倾倒的情妇；她还要给艺术天才营造稳定的生活，并激发其灵感，使天才能创作出传世之作——当然，这对于女人来说是一个崇高的使命，至少所谓艺术天才是这样看的。然而，担当缪斯女神这个使命，还有另一个更加诱人的原因，她的爱人在画里描绘她的容貌，在书里讲述她的故事，把她拍成电影或在音乐中赞美她，以此为她献上无价的礼物：不朽的声名。缪斯女神之角色是女性的，美丽的女人认为男人就该向她献殷勤，这名正言顺。因此，有人一味谴责充当缪斯女神的吸引力，谴责某些波希米亚女人执意要陪伴某个伟大的男人一同生活，是由于谴责者没有体谅到担当伟大艺术家的配偶这个角色，能加强女人对自身女性身份的意识。我们也不该认定在波希米亚之中作为传统女性，就注定意味着女性迫不得已屈服于男性的统治。与其为了成为著名艺术家而徒然努力拼搏，成为一名情妇、妻子或聚会女主人也许更为愉快和光荣。许多波希米亚女人从没想过胜过自己的爱人，或与他一争高下。她们被波希米亚所吸引，更多是由于相信波希米亚是一个更富有魅力，也更宽容的环境，她们可以运用和发挥自己的美貌、艺术品位和个性。

但是，缪斯女神的魅力是不牢靠的，即使像阿尔玛·马勒这样有吸引力的人，也发现了这个使命结出的也许仅仅是失望的苦果。她在十九世纪九十年代的维也纳长大。世纪末的维也纳不同于1900年的任何其他欧洲国家，维也纳的自由主义资产阶级，既不能消灭贵族，也无法与贵族完全

融合，他们是“为艺术而生活，而不是为实干而生活”。他们的精力投向了文化，而不是政治，导致了维也纳文化界和资产阶级生活方式相融合的程度远胜于其他任何国家。[2]不仅如此，据斯蒂芬·茨威格所说，维也纳文化中有九成以上，是由维也纳犹太人所“推广、培养或创造的”。[3]维也纳的文化在世纪之交盛极一时，而当时以维也纳为都的奥匈帝国哈普斯堡正日渐瓦解。

阿尔玛·马勒出身富裕的中上层阶级，她的父亲埃米尔·辛德勒是一位颇有建树的风景画家。阿尔玛的第三任丈夫，奥地利作家弗朗茨·韦费尔说她是一个非常少见的活巫女，似乎她天性中有些特质，尽管不是普通的创作热情，但同样富有创造力。

当然，她生活中有许多男人。她曾是一位前程远大的音乐家，还是年轻学生时，就立志成为第一个女歌剧作曲家。然而，她与古斯塔夫·马勒订婚之后，马勒告诉她，他认为罗伯特·舒曼和克拉拉·舒曼的婚姻是“可笑”的（克拉拉·舒曼是一位很有天赋的音乐家，一度比丈夫还要有名）。“他给我写了一封长信，要我立即放弃以音乐为业，一切都以他为主。”[4]

阿尔玛·马勒日记英译本的英国编辑暗示这场婚姻也许让阿尔玛下了台阶，可以不再假装艺术才女，因为老实说她资质平平。这位编辑写道：“阿尔玛日记中一些零散的乐谱显示出她的乐感有可悲的缺陷，对于理论和乐谱也一无所知。”[5]然而，该书的德国编辑（女性）却认为阿尔玛确实拥有音乐天赋。无论如何，马勒的自大和他的要求，却是毫无疑问的。如果阿尔玛嫁给了他，就肯定不得不为了他而完全丧失自我，他在婚前给阿尔玛写信说：

> 如果我们想要幸福，那有一点是注定的……你必须成为我的妻子，而不是我的同事！……你想想，夫妻都是作曲家，那成了什么样子？我们之间古怪的竞争肯定会滑稽可笑，最终让我俩都颜面扫地，这一点你想不到吗？如果你本来该打扫房子，照料我起居，却突然来了“创作灵感”，那该怎么办？你对我发过誓，要我不用为日常琐事烦恼。[6]

这种观点和人们经常引用的弗洛伊德对未婚妻的责难类似，弗洛伊德用的词也许还要温和一些，两个男人身处同一城市，相同时代。在世纪末维

也纳城浮华夸张、既狂热又压抑的氛围中，这也是人们普遍认同的观念。

对于阿尔玛来说，不嫁人是不可能的。她在日记里写了她如何珍视自己的贞操，而不是珍视自己热烈的天性。她若想满足性欲，婚姻就是唯一行得通的办法。由于她身边都是追求者，择夫也事关重大，她活脱脱就是亨利·詹姆斯的《一位女士的画像》中的女主角。阿尔玛的传记作家弗朗索瓦兹·吉鲁暗示阿尔玛是一时"头脑发热"才选了马勒，即便她妈妈也被马勒的种种苛求吓坏了。另一个看来更可靠的理由是：当阿尔玛在马勒和另一位求婚者、作曲家亚力山大·泽姆林斯基之间左右为难时，她选择了作为维也纳歌剧院的总监——更著名也更有争议的作曲家马勒的妻子的这份荣耀。她曾自问自己的动机：

> 我不知道该想些什么，该怎么想——我爱不爱他——我爱的是歌剧院的总监、出色的指挥，还是爱这个人……如果将这两个身份中的一个去掉了，另一个还剩些什么呢？他的艺术让我寒冷，冷得要命。换句话说，作为作曲家，我信不过他，却还要和他过一辈子……还有，要是亚历克斯（泽姆林斯基）以后能出大名呢？[7]

阿尔玛的选择还有一个更可敬的理由，阿尔玛选择了马勒，就选择了这个自告奋勇要教导她走上更庄重的生活道路的人。在马勒求爱期间，两个人都多次谈到阿尔玛在狂热的维也纳社交场的中心那种兴奋而轻浮的生活，并拿这种生活和她与马勒将过的生活进行比较。马勒写道："你的青春，你的整个生命都被你的朋友们所危害，这些朋友误入歧途，在错路上一条道走到黑。"她被尼采虚假可恨、践踏道德的"超人论"以及梅特林克书写的"朦胧醉人的迷梦"所引诱。马勒对于阿尔玛婚后全新生活的构想似乎更高贵，但也一样使人陶醉。她在日记中倾诉："他希望我与众不同，完全与众不同，这也是我所希望的。"似乎为男人完全放弃自我的想法也是令人迷醉的："我的渴望是无限的，我会为了他放弃一切——我的音乐——所有一切！我的渴望是多么强大啊！我就是这么想成为他的人——我已经是他的人了！"[8]

可是，一旦结婚，问题就不再是令人心醉神迷的性爱，而是打理马勒的收支，晚上在家时大声念书给他听，招待他那些年纪都比阿尔玛大得多的朋友。和费尔南德·奥立弗一样，阿尔玛也体会到了缪斯女神的落寞。当

马勒带她去乡间住所时，他整日埋头作曲，而她孤身一人，没有朋友，甚至不能创作音乐。尽管马勒的书房在远离主宅两百码外的山顶上，却还是不许她弹钢琴，因为这会影响他的创作。

阿尔玛最终反叛了，她和建筑师沃尔特·格罗皮乌斯的私情，的确让马勒认识到了自己的自大。但他第二年就染病而死，享年五十一岁。一位阿尔玛的传记作家甚至暗示说阿尔玛的不贞是马勒死去的间接原因，因为这伤透了马勒的精神，使马勒无力抵抗疾病。[9]如果真是这样，那么这位缪斯女神确实法力高强。

阿尔玛还有其他风流史，其中最热烈的是与奥斯卡·考考斯卡。她嫁给了格罗皮乌斯，后来又离婚。最后嫁给了弗朗茨·韦费尔，此人在年轻时代被公认为最前途无量的奥地利诗人之一，后来成了畅销小说作家。不过，他和马勒一样是犹太人，而阿尔玛的反犹思想却日益高涨。[10]阿尔玛跟着他流亡，在好莱坞，他几乎是唯一能够靠版税过上舒心日子的德国流亡者。但此时阿尔玛缪斯女神的地位却有被漫画讽刺之虞。她的前夫是二十世纪最伟大的作曲家之一，然后她又嫁给了本世纪一位伟大的建筑师，最后嫁的人所写的一本著名的书被拍成了好莱坞最赚人眼泪的电影《圣女之歌》(*The Song of Bernadette*)。

在其回忆录中，阿尔玛明确指出，做一位伟大男人的缪斯女神也可以代替自己成为艺术家，她还说：

> 我埋葬了我的梦，也许这样更好；如果我确有才能，我就能够看到我的创造才能由一个更有智慧的人实现。然而，我内心的伤痕隐痛难消。[11]

成为一个缪斯，起码成为名人的缪斯女伴，能名声鹊起，而靠个人奋斗来出人头地总是变化无常的，尤其对于女人来说更是如此，所以，仅此一个原因就足以诱人了。一个温婉的女人，担当缪斯女神会让她更加神秘，和男人毫不相似，更有情色魅力。“艺术生活”以及创建沙龙都是短暂的，担当天才的缪斯女神却能不朽。有人说，如果阿尔玛没有她大名鼎鼎的丈夫和追求者(早年的追求者还包括古斯塔夫·克里姆特)，她就会被人遗忘，可是如果没有她，这些男人仍然会出名。但事实是，她并没有被遗忘。她吸引这些著名艺术家的既有美貌，也有个性魅力。她先后和这些男人生活



图18 若尔热特·勒布拉克

过，因此她的美貌和迷人的魅力，本来会转瞬即逝，却多少得以永存。

如果说阿尔玛的艺术雄心与“内心的理性”起了冲突，并最终败给了理性，那么和她同时代的若尔热特·勒布拉克的生活则表明成为某个伟大人物的缪斯女神的诱惑可以和女人自己的艺术生涯结合得天衣无缝。她和比利时象征主义诗人莫里斯·梅特林克的关系，是从读了梅特林克的诗作《佩利亚斯与梅丽桑德》(*Pelléas et Melisande*)之后开始的。她当时是一个年轻的歌手，刚被巴黎的滑稽剧院招募。但她马上取消了合同，直奔布鲁塞尔，一心确信梅特林克是她的真命天子。一开始，她被这位大作家的尊容吓了一跳，但很快就克服了这一点，办法是通过象征主义者的浪漫主义幻觉来看问题。尽管梅特林克是象征主义诗人，但他还是喜欢做运动、骑摩托车和准时开饭。

他们同居的最初几年中，常一起长时间讨论哲学和神秘主义，梅特林克在其哲学作品中采用了若尔热特的一些思想，他甚至对此也毫不讳言：“我从你那儿偷了点想法，不是吗？”梅特林克常将这些思想归功于一位无名的“友人”，或者“一位老哲学家”。若尔热特问他为什么不愿公开承认她的作用，梅特林克说他要是引用一位女演员和歌手的话，那也太荒唐

了;没有人会把他当回事。但他最终还是同意在一次献词中语焉不详地感谢了她。但他们分手以后,新版梅特林克作品中的这一段献词就被他删除了。[12]

随着梅特林克声名渐起,若尔热特更致力于他的作品的演出,过了不久以后,若尔热特只参演梅特林克的剧本,特别是《青鸟》(*The Blue bird*),以及德彪西配曲的《佩利亚斯与梅丽桑德》。他们之间的关系渐渐恶化,并突然中止:梅特林克娶了个比若尔热特年轻得多的女人。[13]而若尔热特在其扮演的角色中有所图谋,甚至创造了这个角色,她试图把她的爱人和自己塑造成天才和缪斯女神的虚幻角色。

二十世纪二三十年代的超现实主义男艺术家乐意将女性看做缪斯女神,但在第二次世界大战以后,这个名称所意味着的理想女性形象已经不再受人欢迎。乔纳森·梅阿德斯在1997年致莱丝莉·坎利夫的悼词中深刻反思了缪斯女神角色的衰落。他写道,尽管莱丝莉·坎利夫有职业,但她的职业"都是一时心血来潮,或是只开了个头,或是虚幻的远景"。这是因为"她的才能都用在如何生活,而不是花心思给《哈泼斯与名媛》杂志或《星期日泰晤士报》撰稿";也因为她的生活中"经历了不少男人,这在她这一代人和环境中是很少见的"。和芭芭拉·斯凯尔顿一样,她是个典型的英国式的"怪人、女冒险家、半吊子艺术爱好者、风月老手",她喜爱的男人,有的比她大得多,有的比她小得多,有精通世故的城里人,也有来自公用地及农舍的乡下人。她的爱情来得猛烈,也抽烟酗酒无度。她打算要死得"有格调,就好像她的死亡是一场最微妙、最宁静、最高傲的艺术表演的谢幕"。[14]

女性还可以担当一个较为保险的配角,也能在波希米亚中独挡一面:这就是沙龙聚会女主人的角色。沙龙的习俗兴起于十七世纪的法国,与轻佻无聊的宫廷生活正相反,直到十八世纪仍然能让知书达礼的女人施展其兴趣。从十九世纪到二十世纪早期,上流社会和波希米亚人中都有众多的沙龙,有些沙龙成了这两个团体沟通的桥梁,意义重大。沙龙聚会的女主人应当营造氛围,使得艺术家、作家和知识分子不仅可以相互碰头,而且还能搭上同行,以及贵族或富有的鉴赏家及赞助人。

由于在十九世纪,波希米亚妇女还不能像男人那样自由出入咖啡馆和其他公共场所,她们不得已才甘愿利用沙龙来为自己服务。她们创建了沙龙的内在艺术精神,营造了沙龙的氛围来吸引杰出的知识分子和艺术

家。不管沙龙女主人是个上流社会的贵妇，还是个风流女子，她都要使沙龙环境宜人，要像母亲一样关照来宾，不过最重要的是要让她的宾客在沙龙里大放异彩。如何挖空心思装扮自己的客厅，如何奉上佳肴美馔（例如路易丝·科莱就每周亲自给常客烹调普罗旺斯烧鸡），如何鼓励客人们活跃起来，这本身就是一门艺术，不过这艺术完全是转瞬即逝的——正如家庭生活注定只能在记忆中常青。另一方面，天才们济济一堂，沙龙女主人是他们共同的精神情侣，从而对天才们多少能有所控制。沙龙女主人是个既有创造性，又让人放心的女性角色，因为艺术家和作家都需要沙龙，所以由波希米亚女主人发号施令。她的地位看似传统，却通过沙龙获得了社会影响力，法国、美国和英国的三个著名沙龙聚会女主人的一生，展现了沙龙女主人影响力的种种微妙之处。

阿坡隆内·萨巴捷是一位外省官员的私生女。她在十多岁时开始练唱，在一次慈善音乐会上首次演出时，就引起了银行家阿尔弗雷德·莫塞尔曼的注意。虽然这位银行家是有妇之夫，他还是将阿坡隆内藏娇在弗罗街，即今天的皮嘉尔广场附近，当时被称为布莱达区，这个区最出名的就是艺术家和“轻浮女子”。

克莱桑热在1847年创作的雕塑“被蛇咬的女人”，以阿坡隆内为模特。这作品臭名昭著，这是因为正如戈蒂埃所说：附加的这条蛇不过是故作神秘地遮掩了这座雕塑露骨的主题：一个斜躺着，正在经历性高潮的痛感的女人。尽管这尊雕塑刻画的是阿坡隆内的躯体，面部却改动过了。然而在这个沙龙展览上（1847年）放置在雕塑附近的一幅“A.S.夫人”的半身肖像，却露骨地表明了这个雕像的模特是谁。阿坡隆内从此声名狼藉。（她被写入福楼拜的小说《情感教育》中，从而名垂千古。）

兴高采烈的莫塞尔曼每周日都在他情妇的公寓里举办晚宴。戈蒂埃建议阿坡隆内自己来给这个小团体当家作主，她的诨名也由此而来——“总统”。星期日晚会的常客包括波德莱尔、戈蒂埃、马克西姆·迪康、埃内斯特·费多以及画家梅索尼耶，梅索尼耶的妻子爱玛还成了阿坡隆内的密友。戈蒂埃也鼓励自己的女儿朱迪丝去拜访阿坡隆内。但阿坡隆内却是唯一陪客人吃晚饭的女人，因为男人们相信，这群女人之中只有她能够不反感男人大讲粗口或下流笑话，却能深入谈话的实质。

阿坡隆内·萨巴捷是波希米亚人的完美典范：朱迪丝·戈蒂埃说她窈窕美丽，但最不同于流俗的是她身上“欢快的气氛”，如同光明快乐的光环

围绕着她。[15]她富有魅力、彬彬有礼,既是沙龙聚会女主人,又是艺术家的缪斯女神,而且从未给她那个小圈子中的男性友人带来经济上的麻烦,或者变成文学上的对手。缪斯女神和有天赋的艺术家、独立的女性,这两者是可以结合的,但阿坡隆内的经历却表明:更常见的是女人的艺术品位和创造力都融入了所谓"生活的艺术"。

认识阿坡隆内的人们大多说她总是欢欣快乐,充满了"生活的乐趣",尽管龚古尔兄弟以特有的酸溜溜的笔调,势利地把她说得粗鄙、低贱、庸俗和浅薄。[16]她和波德莱尔有一段无疾而终的爱情,波德莱尔和她春风一夜之后,就害怕地退却了,但这也没有打击她太久。甚至在1860年莫塞尔曼突然抛弃了她以后,朱迪丝·戈蒂埃发现她仍旧那么欢快和富有魅力,哪怕她现在在小公寓里过着穷日子,不得不自己做饭,还打算靠画微型人像来挣点钱。[1861年她在沙龙中展出了作品,1863年又在"落选作品沙龙展"(*Salon des Refusés*)展出。许多波希米亚女人多少有一点艺术才能,但从没有得到长足发展,这是司空见惯的。][17]

在阿坡隆内和富有的罗杰·华莱士好上之后,她又变得富有了,华莱士在两人分手时给了她一大笔钱。[18]晚年她和另一位爱人快乐地生活在纳伊区,还一度主持过一个沙龙,但这个沙龙吸引的客人没有谁可与她年轻时代曾款待过的那些艺术家比肩。

美国最知名的波希米亚聚会女主人是梅布尔·道吉—卢汉。她在佛罗伦萨生活了数年之后,于1913年回到美国。她的丈夫虽然富有,但越来越让她觉得粗俗不堪。(她曾说:"我真是受够了埃德温的俗气。")这位丈夫给了她一个华丽的宅院:库仑尼亚别墅,她在此举办聚会招待来自世界各地的波希米亚社会边缘人。在纽约,埃德温·道吉将妻子安置在华盛顿广场北边不远处的一座双联公寓,并识趣地很少登门。梅布尔以白色装饰新家,屋内满是"精美的老式灰色法式椅子和长躺椅,布置着色彩明亮的软垫,有灰蓝的和淡黄色的"。梅布尔还用收集来的彩色玻璃装饰房子。新居打点完毕之后,梅布尔就向纽约艺术界进军了,还有两个作家在一旁佐助她,分别是林肯·斯蒂芬斯和卡尔·范·维克滕。

1913年召开了著名的"军械库展",这个在纽约莱克星顿大道69号军械库举办的规模巨大的国际现代艺术展览所展示的当代欧洲现代主义艺术使得纽约市民大为愤慨。梅布尔早在意大利时就认识格特鲁德·斯泰因,她写了篇介绍这位美国作家的作品的文章,还包括一篇对斯泰因的文

学写照，都以"库仑尼亚别墅的梅布尔·道吉"这个名字发表在《艺术与装饰》杂志上，正好和军械库展览开幕同时。这样，梅布尔在美国文化争议四起的时刻被推到了聚光灯下。

尽管她只在1913年到1917年之间参与了几年格林尼治村的生活，这段时间却跨越了格林尼治村的第一次全盛期。她的贡献在于她在1913到1914年间组织了一个以"晚会"形式出现的论坛，让人们探讨当时横扫波希米亚世界的革命理念和革命经验。"晚会"通常有一个人演说，众人讨论。有一次"大比尔"·海伍德（世界工人国际组织的组织者之一）对听他演说的艺术家们说："艺术家把自己看得太卓尔不群、不同流俗了，总有一天，将会出现一种无产阶级艺术，国家将使得每个人都成为艺术家，每个人都有时间做艺术家。"还有一次晚会中，海伍德和伊丽莎白·格利·弗林与埃玛·戈德曼和无政府主义者亚历山大·贝克曼辩论，还有几次晚会专门辩论计划生育、女性选举权、"两性对抗"和精神分析学。也有些晚会不那么阳春白雪，比如在第一次晚会就是这样，范维克滕从哈莱姆区带来了两个黑人舞女，还有一次梅布尔和客人们服用了迷幻药。[19]

对于梅布尔和许多波希米亚女人来说，艺术上的激进既拓展了艺术世界，也开拓了新的人生体验。她不久就认识了激进分子约翰·里德并热烈地爱上了他。他参加了当时新泽西州帕特森的丝绸工人罢工。梅布尔·道吉在罢工中也有所担当，她建议举行一次帕特森罢工工人游行来为罢工造势，争取大众同情，还为此出谋划策，这获得了波希米亚人社区的支持。短期内，游行是成功的，但到了年底，罢工就陷入了僵局，最终失败。她和里德的关系也开始瓦解。梅布尔渴望全心的爱，这毁掉了他们的关系。"当我全心爱上里德之后，我的一切都为了爱，其余的一切都丢得一干二净！"她写道，"一切都在把他和我分开，我的生命中已经没有什么能让我上前去留住他。"直到里德离开之后，她才恢复了生机。她说："奇怪的是，当我和里德一同生活时，就丧失了力量。"哈钦斯认为她仿佛"一朵断了茎的花……所以才不停地飘泊；不断地寻找着土壤去扎根，但残酷的命运却总是让她失望"。[20]

在与里德的瓜葛结束之后，她和一位雕塑家有染，但同样有始无终。1917年她迁往新墨西哥的陶斯村，嫁给了一位美国印第安人托尼·卢汉。在陶斯村，她又重新做起沙龙聚会女主人（座上宾是D.H.劳伦斯、弗里达·劳伦斯和多萝西·布莱特等人），现在她所关注的问题是通过提高美国印



图19a 梅布尔·道吉，即梅布尔·卢汉，在新墨西哥州陶斯村

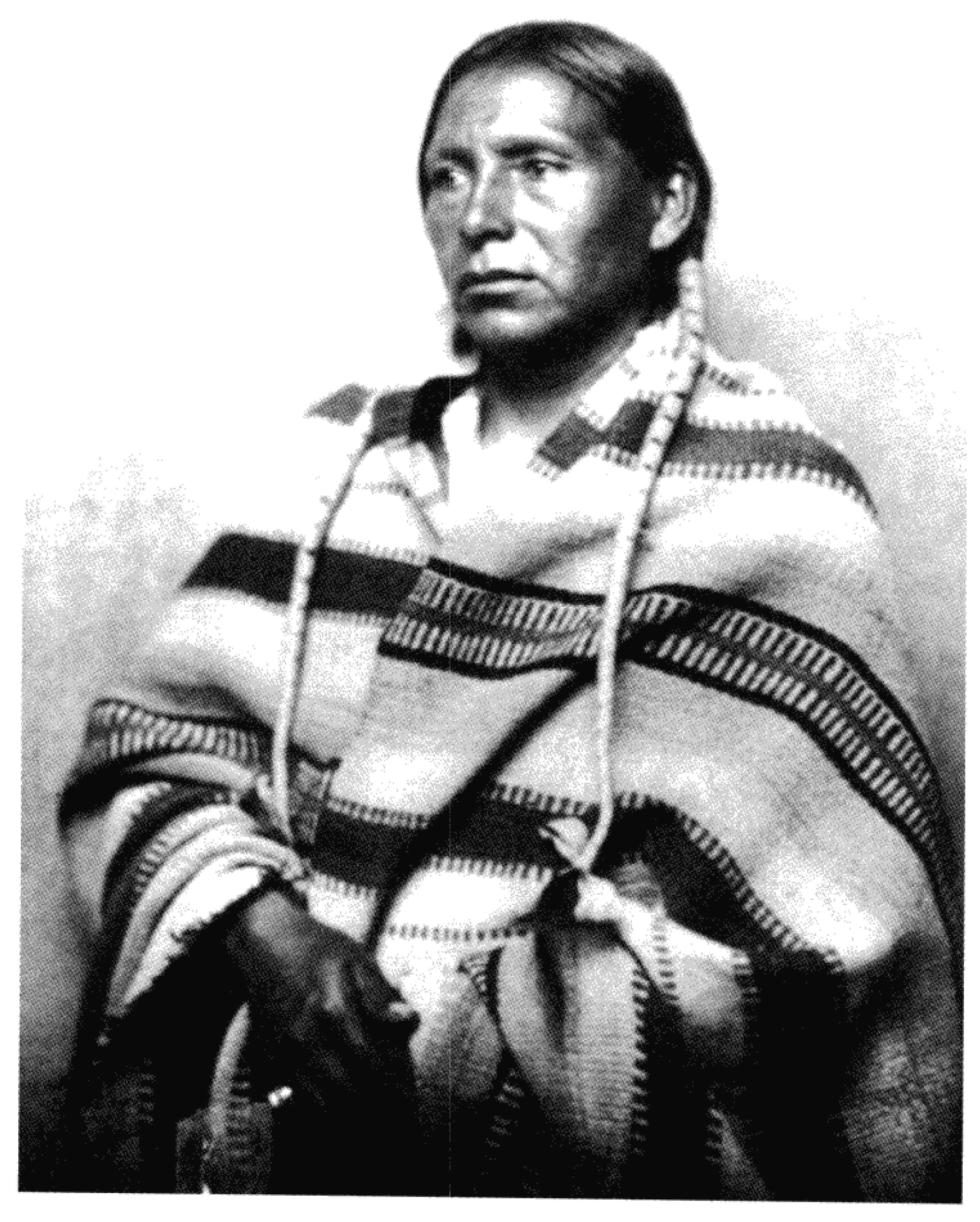


图19b 托尼·卢汉

第安人的文化和工艺水平来改变他们的困境。

在英国，劳伦斯夫妇和多萝西·布莱特也是奥特琳·莫雷尔家的常客。自从奥特琳·莫雷尔嫁给了自由派党人下院议员菲利普·莫雷尔之后，她和自己出身的保守上流社会之间的联系就少多了。波希米亚王国和布卢姆斯伯里区吸引着她，因为在这些圈子中，她可以和艺术家们打成一片，开创自己的地位，以主持沙龙聚会为乐。

"著名的周四聚会"1907年开始于她位于高尔街的家中。她会请几个密友前来吃晚饭，之后会有更多的宾客络绎而来。通常他们会开一场音乐会，之后她丈夫会在自动钢琴上演奏舞曲。这些聚会的特点之一就是精心打扮，D.H.劳伦斯在《恋爱中的女人》一书中以赫麦妮·罗迪斯这个形象讽刺奥特琳，他描述了这样一场晚会：

> 一个侍者又回来了，丝绸长袍、丝围巾、丝领带抱了满满一怀，大部分是东方风格的，这是钟爱华丽衣服的赫麦妮逐渐收集起来的……他们打算搞一个小型芭蕾舞剧，是巴甫洛娃和尼金斯基式的俄国芭蕾舞剧。[21]

第一次世界大战期间，莫雷尔在牛津附近的乡村别墅加辛顿庄园成了波希米亚人和知识分子朋友聚会和避难之处。客人之中有灵顿·斯特雷奇、多萝西·布莱特、劳伦斯夫妇和阿道斯·赫胥黎。奥托琳的两个爱人：亨利·兰姆和伯特兰·罗素也留在这里，待在这里的还有一些因为宗教或道德原因拒绝服兵役的人，莫雷尔一家在自家农场上也给他们安排了他们愿意干的其他战时工作。

村民们称奥托琳为"吉普赛女王"，她自己也写道：没有人了解她狂野的、波希米亚人的、艺术家的性格……只看到她对于色彩、服饰和图画的奢侈爱好。[22]在加辛顿庄园做了两年家庭教师的朱丽叶·赫胥黎（她就是在加辛顿邂逅了阿道司·赫胥黎并嫁给了他）看出来奥托琳"渴望做一个有创造性的人"，正如多莱丽娅·约翰一样，在营造完美的感觉、环境和气氛方面，奥托琳是有天赋的。她的家"本身就是艺术品，那可爱的色彩，和谐的气氛，精美的画作，灯罩透射出的光芒具有怡人的感染力"。加辛顿庄园各房间的窗帘是樱桃红或者柠檬黄的，以威尼斯红加以点缀，或镶着灰中透粉的饰条。不管在什么季节中，什么心境下，加辛顿庄园都因其内在的

美丽而生机盎然。丰富的色彩,鲜艳夺目,宽大的灯罩洒下的光晕,若有若无的缕缕熏香都增进了其隐秘感,让人们感觉生活在“可以住的艺术品”中。[23]

奥特琳·莫雷尔和梅布尔·道吉都很富有,[24]交游广泛,她们的所谓“独立”要靠丈夫的照顾和支持。不过,她们在各自的社交圈子内都扮演了有创造力的、慷慨的角色。她们的感情都在男人身上,她们所扮演的女主人角色不但符合,甚至有助于她们对于性满足的追求。但她们也不会因此就漠视或蔑视其他女人。

缪里尔·贝尔彻的情况就不同了。二十世纪五十年代她在费兹洛维亚的考利屋实际上主持着一个沙龙,成了波希米亚人中的“传奇人物”,这个角色有颐指气使的意味,正适合这种普遍厌恶女性的时代精神。除了那些年轻的漂亮女孩和模特儿,以及来自西印度群岛的女朋友卡梅尔与嗜酒成性的妮娜·哈姆内特之外,她几乎是这个圈子里唯一的女人。她以装腔作势的男同性恋口气将所有女人都称作“小屄”,将男人称为“她”,她不喜欢的客人就呼为“小甜妞”,这种厌女态度却也符合当时咄咄逼人的气氛。亨丽埃塔·莫利亚斯写道:“在五十年代初,大家彼此都粗鲁得不得了。”亨丽埃塔在十九岁时进入了费兹洛维亚圈子,她写道:“在这群可怕的人之中,我害羞得要命,连话都说不出来……每天晚上都斗架,污言秽语满天飞……每个人都大肆批评别人,不过却很机智风趣。”[25]

每个成功的沙龙女主人,或者会营造氛围,让宾客沉湎其中、大展才华;或者就得自己变成一个独一无二的人物。缪里尔·贝尔彻两者兼备。考利屋的一位常客认为:她的天才“就在于能使得宾客们打成一片”。[26]她的俱乐部汇集了三教九流的人物,不同于那些只投某个小团体所好的酒会俱乐部,考利屋的客人总能出人意料:不管是同性恋、警察,还是初涉社交界的少女以及她们的情郎。无论如何,考利屋俱乐部成功之处在于“缪里尔营造的气氛使你可以自行其是”。这种气氛部分归功于缪里尔准确的直觉,正是这种本能使得她培养了弗朗西斯·培根,因为她相信培根会介绍来刺激的人物。缪里尔和培根一拍即合,缪里尔答应给这位青年画家一周十镑,“你可以放开痛饮,不用担心酒钱会从你薪水里扣,只需要带客人来……带来你喜欢的那些人。”结果培根将考利屋当成了第二个家,他说在这里“你可以将禁令抛之脑后,这里和其他任何地方截然不同,这不就是我们想要的吗,对不对?一个轻松自由的地方”。[27]

如此评价考利屋也许并不是人人都赞成的。但至少总结了波希米亚全局的某一面。波希米亚生活方式撑开的非主流文化保护伞让同性恋的男子和爱慕同性的女人们能够以此为避风港,比在别处更多地见见阳光。波希米亚作为一个“营地”或者说“同性恋”的环境,也符合同一途径。

女同性恋关系和缪斯女神的角色似乎正相反，对于那些决心保持独立的女人来说,也不算两难的选择。在文学作品中,女同性恋者似乎是惯于破坏,或残缺不全、不孕不育的人物,但这不过是男性的幻想。这和实情差远了，许多女同性恋者在波希米亚社会中形成了自己独特的沙龙和圈子,过着快乐而积极的生活。在第一次世界大战之前,纳塔莉·克利福德·巴尼的女同性恋沙龙聚集了一群女人,大多数是富有的女人和/或上流社会的妇女,因为这些女人能够独立生活,也有信心无视陈规。在二十世纪二十年代,女同性恋非主流文化融合在波希米亚文化之中。

在两次大战之间,阿德里安娜·莫尼耶经营着奥德翁大街上的“爱书人之家”,此处是巴黎城中最重要的文化中心之一,或者说实际上是西方世界最重要的文化中心之一。她将那个时代最出色的作家汇于门下,这个商店起到了一个文化中心和图书馆的作用,定期举办读诗会和文学晚会。在街对面和她志趣相投的西尔维娅·比奇开办了“莎士比亚之友”书店,并致力于英文书籍的出版，这两个女人之间的关系对于巴黎作为国际文化中心的声誉至关紧要。尤其是西尔维娅·比奇还负责《尤利西斯》一书的出版,她还给了詹姆斯·乔伊斯无尽的帮助支持(但他对此并无谢意)。[28]

玛格丽特·安德森是乔伊斯的另一位女性支持者。她属于芝加哥文化先锋派波希米亚人。1914年她创办了《小评论》(*Little review*)杂志,该杂志十多年之间一直是展现当时最具争议性文学作品的窗口。其声望和影响力是基于玛格丽特乐于挑战审查制度。她分期出版《尤利西斯》时,有几次整期刊物被付之一炬,还有一次遭到了起诉。这本杂志分毫不差地反映出玛格丽特狂热的政治和文化激情。当她邂逅了埃玛·戈德曼之后,她一度成为一名无政府主义者,并在自己的评论文章中大肆宣扬自己的新信仰,丝毫不担心因此失去态度不那么激进的订户和支持者的风险。

她一向身无分文,一年夏天,该杂志负债累累,为了躲避债主,她和姐姐洛易斯,以及洛易斯的两个孩子,带着一架大钢琴,在密歇根湖畔宿营两周。“记者们听说了我们的事,把我们描写成一群回归自然的人,或说这是复兴希腊式生活,或说我们是一群古怪的艺术家,说我们是一群顽固的



图20 简·希普

尼采学说分子。"[29]（这些说法倒罗列了当时使波希米亚人着迷的一些主要元素。）

对于自己的行为与波希米亚有关这一点，玛格丽特·安德森并不反

对，因为她在自传中骄傲地宣称自己一直“不遵从一切习俗的法则”，“我不是这个世界的一分子”，以此表明自己不受一切世俗的羁绊。她没有成为他人的妻子、母亲或情妇，认为自己成功地避开了所有女性要承担的角色。

在1916年，她遇见了简·希普，这是个穿男装的高大女人，毕业于芝加哥艺术学院，之后为芝加哥小剧场[30]演出并设计布景。她加入了安德森的《小评论》杂志事业，不久两人都搬往了格林尼治村。

这两个女人都是彻底的个人主义者，即便在格林尼治村的小圈子里也总和他人意见相左。简说：“人们认为我们全无心肝、言语尖刻、残酷无情、具有破坏性……真挚是那个时代的头号准则……我一直不懂人们为什么对真挚如此在乎。当他们将我们看作轻浮之辈时，我们还能笑得出来，不消一会儿，人们就会看出我们是两个单纯真挚的人，但有严肃的思想。”[31]

若尔热特·勒布拉克在被梅特林克背弃之后曾一度消沉，在第一次世界大战行将结束时，她试着在歌坛东山再起，去美国举办巡回音乐会。玛格丽特·安德森在美国遇见了她，并对她陷入热恋。

她们于二十世纪二十年代迁往巴黎，在巴黎也早已另有新欢的简·希普加入了她们，并很快帮她们安顿下来，这儿大部分人是从外国流亡至巴黎的女同性恋者。朱娜·巴恩斯及其情人特尔玛·伍德居住于此，奥斯卡·王尔德的侄女多莉·王尔德，还有为《纽约客》写巴黎时事通讯的珍妮特·弗兰尼及其情人索丽塔·索拉诺也在此地。她们住在廉价小旅店里，一日三餐都靠路边小餐馆，全无家庭之忧。索拉诺和玛格丽特以及若尔热特尤其亲近，也和她们一样对葛吉夫的神秘理论有兴趣，葛吉夫派的集会地离该地不远。

这个互有关联的妇女小团体信守着她们所称道的女性忠贞。这种关系结合了没有嫉妒和占有欲的自由以及朋友间的团结，并且尽量在困难时互相关照。比如朱娜·巴恩斯就出售了《尤利西斯》有评注的手稿，来接济住在一所巴黎公寓里的古怪的男爵夫人弗赖塔格·冯·洛林霍温，直到男爵夫人和她的爱犬于1927年死于煤气中毒。[32]之后，小集体中的其他女性也来关照因为和特尔玛分手而沉湎于酗酒的朱娜。

但女同性恋者却避不开异性恋的所有问题。十年之前，克里斯多弗·圣约翰在伦敦生活时，曾习惯于和男人调情。不过，她主要还是喜爱女性，遇见埃伦·特里的女儿埃迪·克雷格之后，就放弃了自己随心所欲的性关

系，一心一意和埃迪过两人生活，当埃迪订婚准备结婚时，克里斯多弗还打算自杀。婚约破裂了，两个女人又住在了一起，参与戏剧界的生活，还积极投身于为妇女争取投票权的斗争。之后她们迁往雷尔地区，在那里和画家克莱尔·阿特伍德（即托尼）保持着三角关系，还和拉德克利夫· 霍尔交好。她们致力于保管埃伦·特里的回忆录，并时不时将一些节庆情景剧搬上舞台。不过，克里斯和埃迪的关系从来不是一帆风顺，尤其是时年六十的克里斯又全心全意地爱上了维塔·萨克维尔·韦斯特。即便是女人爱慕女人也会带来麻烦和创伤，而且女同性恋圈子内也还有人担当着“缪斯女神”以及“妻子”的角色。比如拉德克利夫·霍尔的爱侣尤娜，也就是特鲁布里奇夫人，就同时是“夫人”这个最传统的角色。[33]

在二十世纪六十年代，当波希米亚和其他反文化流派融合时，缪斯女神的角色就降格成了更被滥用的名称“摇滚女郎”(rock chick)。女性不再处于受人尊敬的地位，哪怕是暂时受人尊敬。然而，由于文化扩张、彼此之间的界限模糊，并不断扩张，这就意味着有自信的女人能够从其他人滥用的意义之中找出完全相反的含义。

例如，朱迪丝·玛利娜和她的丈夫朱利安·贝克就是“生活剧院”的创始人，这是当时最为激进的戏剧团体。马利娜对其贡献一点也不比贝克少。朱迪丝·马利娜深受罗伯特·格雷夫斯所著《白色女神》(*The White Goddess*)的影响，在与风流才子们往来时扮演缪斯女神的角色。这丝毫没有阻碍她成为一个努力的演员、无政府主义者以及和平运动者，她受到了多萝西·戴的影响，却没有和这个老太太一样信仰天主教。

她和丈夫两个人既合作又独立发展。朱利安允许她和其他男人有染，她也容忍朱利安追求其他男同性恋者。他们身处复杂的性关系中，在艺术上和个人生活中都体现了二十世纪六十年代最激进的各方面。他们的政见如此不妥协，他们的戏剧作品又是如此具有挑战性——比如讲述毒品的《联系》(*Connections*)以及描写军队野蛮性的《双桅船》(*The Brig*)——这使得他们一直遭受指控、审查和拘押。形势变得难以忍受，他们最终离开美国数年之久，变成了一个流亡剧团。[34]朱迪丝·马利娜在政治上的毫不妥协和坚忍不拔来自其艺术和自我信仰。1991年时她在电影《亚当一家》(*the Addams Family*)中扮演一个小角色（酬金可以用来支持其剧团），当海湾战争爆发时，剧组给每个人都发了一小面美国国旗挂在身上，只有朱迪丝拒绝了，这使得她没能在大结局中出镜。[35]



图21 二十世纪五十年代的朱迪丝·马利娜

在二十世纪七十年代，女性艺术家和艺术史学家们反对在高雅艺术和大众艺术中描写女性的方式，并开始着手分析男性占据了生活空间以及正式职业团体，女性被排除在外的现象。她们重新发现了女性艺术家的角色。她们还分析了窥阴癖的男性视角，这种视角首先将女性仅仅看成是肉体，然后又简化为只看女性身体上的性器官，甚至只是某个部位。

但是，女性波希米亚主义者却得不到女性主义对艺术史重新评价的垂青。具有讽刺意味的是，西方世界的妇女运动，从独特的服饰到公社式生活，从集体养育孩子到健康饮食，从非法药品到实验性性生活，都是来自于波希米亚生活方式。从没有人将这种所谓"关于生活方式的政治主张"和早期的波希米亚主义联系起来。二十世纪七八十年代的女性主义者们所关注的是女性艺术家争取认可的斗争，并将自己所开展的运动看做普遍的文化变革中的一部分。但是，正如在第一次世界大战以前，纽约格林尼治村以及慕尼黑施瓦本区的小小波希米亚群落之中，女性主义者和波希米亚人曾生活在同一个地区，不过后来分道扬镳。

二十世纪七十年代女性主义持续的，也许还可以说是普遍的影响，将改变女性的自我认识和身份感。此时正值西方各经济体重新调整，女性有

了更多的就业机会，虽然开出的条件仍不及女性主义者所希望的。这带来了一个效应：到了九十年代，经济上和性生活上独立的女性成为了一个理想标准。妇女们有望将职业女性和母亲的身份结合起来。“传统家庭价值”这个词不再意味着妻子或母亲一定要留在家中。这个理念，现在除了极端保守派分子和宗教团体，没什么人赞同了，至少没什么人公开赞同。[36]女性艺术家现在有望得到人们更多的认可，虽然她们还在苦苦奋斗，争取在和男人同样的条件下接受人们的品评。

与此同时，女性主义使得缪斯女神的角色丧失了效用，人们对于缪斯女神角色在感情上获得的报答，也不无怀疑。为了爱而活、在男人之间周旋、一生致力于营造配得上一位男性天才的氛围环境、创造性都发挥在“生活的艺术”上，这些在新千年到来之际都不再吸引女性。在连女同性恋都能得到尊重的时代，离经叛道的魅力不仅难以获得，而且会被人们所怀疑。

如果在二十一世纪之初还有波希米亚女英雄，那么她们很有可能是因为职业成功而受到人们仰慕。例如，在一次对英国出版商亚历山德拉·普林格尔颇有空想色彩的访谈中，乔娜·布里斯科描述她为“狂野的、波希米亚人一般”，一个“极为苗条”又充满“浪荡魅力”的女英雄。“白天她在出版业逐级高升，晚上人们又常看见她躺在格劳乔俱乐部的沙发上，穿着一件老古董衣服，早已经破成蜘蛛网状。随着她流连于聚会和酣醉之间，这衣服将逐渐破碎成丝缕。”在她位于汉普斯特得的家中，她“赤脚带我走过一堆堆乱糟糟的东西，来到一个房间，屋内满是迷人的衰朽之物：撕裂的旧式窗帘、长躺椅、旧瓷器、重要的现代艺术品以及织锦凳子。她就坐在那凳子上，两腿交叉，就像个优美的六十年代模特，从没走出过当年的文化区切尔西”。[37]这就是一个2000年到来时的女英雄角色，她“将泡吧女孩的活动与冷酷的生意合为一体”。

普林格尔的职业起步于二十世纪七十年代女性主义出版社维拉戈（Virago），并成功地采用了女性主义纲领。但是当时波希米亚和女性主义还是不太能融为一体。自称女性主义者和文化圈外人的美国作家卡米尔·帕利亚曾称赞麦当娜和戴安娜王妃为新世纪的女性象征；但她也坚持认为，对她来说，传统的“高雅文化”至关重要。她声称“女性主义”只爱挑起争论，而她对于艺术的讨论是基于这样一个理念：创造是男性化的冲动。这个观点极为保守；尽管她自认为女同性恋，但她对于情色的视角也

以劳伦斯式的男性生殖器崇拜理念为基础。所以,她不过是在拾艾思·兰德的牙慧,而不是什么女性主义思想家。

英国女服装设计师维维恩·韦斯特伍德拒绝女性主义观点,因为她相信女性主义是"反性别差异的",在十年之间,维维恩一直致力于设计让女性更为娇媚的时装。她首次为人所知是在二十世纪七十年代成了"朋克运动"的助产士。那时,她设计了反传统的服装和饰物,这都基于那些年轻人的创造力,正是他们塑造了朋克运动。许多朋克分子回顾往事时坚持认为朋克是"非政治性的","只是暴力伤害而已";"乔治男孩"乐队说:"开始,一切只不过奇装异服,以此取乐。"[38] 但是当时,朋克运动并不是他所说的那样。朋克说出了在高高在上的政客统治下日渐崩溃的经济中青年人的愤怒;只要虚无主义是政治性的,朋克运动就是政治性的;朋克运动是反权威的,内容是愤怒、震惊、暴力、色情、无政府主义以及自我毁灭。维维恩·韦斯特伍德在视觉上表现出摇滚乐队"性手枪"的发起人马尔科姆·麦克劳伦的理念。他俩开的店设在切尔西,曾起名叫"性"(Sex),后更名为"煽动分子"(Seditionaries),后来又改叫"活得快,死得早"(Too Fast To Live,Too Young To Die),这个店成了朋克运动的大本营。

维维恩·韦斯特伍德从不遵从姐妹间的团结,在与麦克拉伦的关系结束以后,她转向别的男人寻找理念和灵感。她在二十世纪八十年代深受她的"导师"加里·内斯的影响,投入了她之前所不熟悉的书本、艺术及博物馆的世界。她产生了要复兴沙龙习俗的想法——尽管她锋芒毕露,过于执著自己的想法,不能成为一个成功的沙龙女主人。她开始表达自己对精英主义和文明的信仰,并复述了内斯对大众文化的痛恨。她说:"人们要永久反抗的是正统理念,今日的正统理念就是丑陋的漫不经心。我相信这是好莱坞强加给我们的暴君,要没有人看来比别人好,我们全都该一个样。这是反精英主义的,然而,在过去,一切改变都是先锋人士创作出的,他们一直是精英阶层。"[39]

新闻记者们将这些观点视为奇谈怪论,并质疑她的教育和智力。但尽管维维恩·韦斯特伍德是个出名而且成功的服装设计师,她在很多方面还是像个早期的波希米亚人。直到二十世纪九十年代末,她还一直住在伦敦南区的一所廉租套房里,骑自行车游遍伦敦。不仅如此,她所拥护的那些保守理念与早年参与的朋克运动之间互相对立,又体现了这个波希米亚的永恒矛盾:一面是革命性的政治冲动,一面是艺术高于一切。波希米亚

内部常常并不稳定,既有复古派也有激进派。韦斯特伍德的晚期作品在表现个人主义的视角和她所坚持的"美与艺术"中,仍然与古老的波希米亚理想有关。例如她1990年的作品《肖像》("Portrait")中所采用的印有田园牧歌景色的胸衣、其洛可可式的印花和大颗珍珠的设计就是从往日大师那里汲取了灵感。在九十年代初的经济衰退期时,她创作了"奢华系列"。而这个时代,多数设计师都"拘谨地创作……一些朴素的,低调的服装……这是因为大众批评在这些时装上镶嵌的怀旧风格饰品是有道德问题的,在生态上也不健康"。而她的设计却是"大胆的巴洛克风格……富丽、繁复、有吸引人的戏剧性效果"。[40]

作为新世纪的缪斯女神,维维恩·韦斯特伍德似乎还是不能完美无缺,也许还有点荒唐。但是,尽管许多前辈的激进分子都信奉大众文化,但是维维恩·韦斯特伍德却坚持不同凡俗,借此表达了她对肤浅的流行文化的怀疑,这态度不无理由。在精英主义已经成为大罪的时代里,她的政治谬误也许比音乐影碟和时尚酒吧中的所谓"无法无天"之处更有颠覆性(这将在第14章进行进一步讨论)。人们也承认,二十世纪七十年代女性主义者的理想——将政治与艺术融合,以政治的角度(回顾来看,这些政治角度相当褊狭)来定义艺术——没有大获成功。此外,当这个理想在九十年代继续发展时,女性主义逐渐融入主流,没有像保守主义者那样民粹主义化,而是淡化和曲解了部分当代的职业道德,却没有触及波希米亚人的游戏精神。

注释

1 Jean Cocteau, quoted in Misia Sert, *Two or Three Muses* (London: Museum Press, 1953), p.168.

2 Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1961), p.xxvi.

3 Stefan Zweig, *The world of Yesterday* (London: Cassell, 1943), p.28.

4 Alma Mahler-Werfel, *And the Bridge is Love* (London: Hutchinson, 1958), pp.23—24.

5 Anthony Beaumont (ed), *Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898—1902* (London: Faber and Faber, 1998), p.xiv.

6 Françoise Giroud, *Alma Mahler ou l'Art d'être Aimée* (Paris: Laffont, 1988), p.52, quoting Gustave Mahler.

7 Beaumont, *Alma Mahler-Werfel: Diaries*, p.449.

8 Ibid.,p.464.

9 Giroud, *Alma Mahler*, p.121.

10 参见Beaumont, *Alma Mahler–Werfel: Diaries*, p.xvi。她的反犹主义在维也纳是相当"正常的"。

11 Mahler-Werfel, *And the Bridge is Love.*

12 Georgette Leblanc, *Maeterlinck and I*, trans Janet Flanner (London: Methuen,1932). 看来弗兰尼对于若尔热特·勒布拉克的浪漫主义生活方式持冷漠态度。这段译文包含讽刺意味可能就是因为如此 (我也没有得到原始的法文版本)。

13 米西亚·塞尔特也遭遇了同样的命运,画家约瑟·玛丽亚·塞尔特抛弃了她,找个更年轻的情妇。后来米西亚·塞尔特严重吸毒成瘾。

14 Jonathan Meades, 'Adventuress and Muse', *The Guardian*, Thursday,3 April 1997,p.19.

15 Judith Gautier, *Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie–le Second Rang du Collier* (Paris: Juven,1910),p.183.

16 Edmond Goncourt et Jules Goncourt, *Journal des Goncourts: Memoires de la Vie Littéraire*, le vol,1851—1861 (Paris: Charpentier,1887),p.191.

17 Billy, *La Présidente et Ses Amis*, 到处可见。

18 罗杰·华莱士是赫特福德侯爵夫人的私生子。他从侯爵夫人的另一个私生子、亨利·西摩的半个兄弟、法国马球俱乐部的创始人的理查德·西摩那里继承了财产,包括画作和其他艺术品,后来这些成为了伦敦华莱士收藏馆的展品。华莱士本想把画作都留在法国,但是西摩的遗嘱不许他这么做。参见Starkie, *Petrus Borel the Lycanthrope*, p.75。

19 Steven Watson, *Strange Bedfellows: the First American Avant Garde* (New York: Abbeville Press,1994),p.137. 梅布尔·道吉憎恨哈莱姆的黑人舞者和致幻药佩奥特(peyote)。

20 Hapgood, *A Victorian in the Modern World*, p.349.

21 D.H.Lawrence, *Women in Love* (Harmondsworth: Penguin,1982),p.147. (orig publ 1920)

22 Miranda Seymour, *Ottoline Morell: Life on the Grand Scale* (London: Hodder and Stoughton,1992),p.173.

23 Juliette Huxley, *Leaves of the Tulip Tree* (London: John Murray,1986),pp.37,39.

24 实际上,莫雷尔一家确实有经济困难,他们的许多朋友都比他们富裕得多。

25 Moraes, *Henrietta*, p.28.

26 Ibid.,pp.58,60.

27 Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, p.56.

28 参见 Andrea Weiss, *Paris was a Woman* (London: Pandora,1996),p.38。

29 Anderson, *My Thirty Years War*, p.91.

30 Watson, *Strange Bedfellows*, p.382n.

31 Anderson, *My Thirty Years War*, p.154.

32 Watson, *Strange Bedfellows*, p.338.

33 参见Michael Baker, *Our Three Selves:A Life of Radclyffe Hall*(London:Gay Men's Press, 1985),chapter 21。埃迪·克雷格看来是弗吉尼亚·伍尔夫最后一部小说《幕间》(*Between the Acts*)中的虚构人物。

34 参见 John Tytell, *The Living Theatre:Art,Exile and Outrage* (London:Methuen,1997)。

35 Ibid.,pp.345—347.

36 然而,1999年6月BBC"新闻之夜"节目对父亲们进行的调查表明,被调查者中有45%还是倾向于男人挣钱养家,女人负责家务,其他事情平等。他们希望自己的妻子不要工作。

37 Joanna Briscoe, 'Alexandre Pringle', *Evening Standard*, London,ES Magazine,30 July 1999,p.16.

38 Jane Mulvagh, *Vivienne Westwood: An Unfashionable Life* (London:HarperCollins,1999), p.16.

39 Ibid.,p.312.

40 Ibid.,pp.254—255.



8 独在异乡为异客



只有被逼到没有人烟，彻底贫瘠荒芜、寸草不生的绝壁上才能引发真正的巨变。在绝大多数情况下，黑人虽饱经屈辱，但没有能够因此掀起大乱。

——弗朗兹·法农，《黑皮肤，白面具》

兰波死后,魏尔伦说他这个失踪已久的老朋友是"白皮肤的黑人,虽受了极好的文明教化,却是漫不经心地传播文明的野蛮人"。[1]六十年后,诺曼·梅勒又回归了这个主题。波德莱尔认同的是他那个时代的流浪者:破烂王;而诺曼·梅勒认同的是在艾森豪威尔时代的美国最受压迫的人群:"一群新的冒险家,也就是都市冒险家,晚上游荡街头,寻找和他们的境况相契合的黑人的行为规范。这些颓废派承受了存在主义者对于黑人的大致看法……他们可以被看成是白皮肤的黑人。"[2]梅勒承认美国黑人的生活是危险的——"所有想活下去的黑人,从出生开始就危机四伏"。但他的作品将自己心目中黑人奋力谋生的生活方式写得如此浪漫,也就不免写成了陈词滥调的老一套。梅勒认为,正是因为危险总不离左右,黑人才生存下来。"(黑人)打心底里知道生活就是斗争,完全是斗争。很少有黑人能忍受文明社会繁琐的清规戒律,所以他们为了活下去,保留了淳朴的艺术。"黑人的生活"真正是今朝有酒今朝醉,活着就是为了在星期六晚上乐一把,为了更猛烈的肉体欢乐而放弃了思考之乐。黑人的音乐为他们生活歌唱,歌唱愤怒和无尽的享乐和欲望……歌唱对高潮的绝望。因为爵士乐就是高潮,就是高潮的音乐……所以爵士乐唱遍了全国……不管正投白人所好的当下流行的存在主义理念怎么说,爵士乐依然唱响"。[3]

从这个意义上说,尼尔·卡萨迪是一个"白皮肤的黑人",波希米亚本身就是资产阶级社会中的异类,但如果说波希米亚也有自己的"白皮肤黑人",那么,有色人种和非西方人,其人及其文化都被波希米亚人视为"异类"。波希米亚是一种西方文化现象,立足于批判西方社会。因此,不足为奇,波希米亚人一面希望逃避工业文明,一面浪漫地看待遥远的文化,在

更淳朴的社会中追寻那些他们认为在西方社会中已经丧失的自然和真实之美。拜伦热爱希腊,因为他在希腊找到了自己,那里能满足他的同性恋天性,这在摄政时代的伦敦是不可能的。在他之后,波希米亚人之所以游历四方,也常常是因为他们相信在西班牙、埃及或塔希提岛,能找到未被资产阶级道德及西方文明不断衰落和颓废感所沾染的性爱。

例如,福楼拜和他的朋友马克西姆·迪康于1850年出发去埃及,希望有异国情调的艳遇。在旅途中,他和有名的交际花库恰·哈涅共度良宵,甚至和男人发生了性关系也说不定。[4]

法国本国也有吉普赛人,所谓"波希米亚人"正是得名于他们。不管吉普赛人是在各行省之间流浪,还是在巴黎郊区的巴蒂尼奥勒或"美丽城"这类贫穷的小镇子上谋生,他们显然都是异乡人。尽管遭到警察的骚扰和法律的迫害,吉普赛人还是英勇地生存下来。他们成为艺术家在现实生活中的模特和创作对象,他们的形象和被社会所不容的艺术家的自画像混为一谈。波希米亚艺术家们能够主观地把自己当作这些真正的波希米亚人的同类,又能巧妙地以波希米亚人为主人公创作出资产阶级读者钟爱的图画和专栏故事。因此艺术史学者玛莉莲·布朗对"波希米亚神话"嗤之以鼻,称其完全是虚假的,并且带有榨取性质。[5]她的观点虽然不无可信,但也是用二十世纪晚期的道德体系生搬硬套去批评一个截然不同的社会,在当时,想要逃离西方文明的人还不明白他们的做法竟然会如此具有剥削性。

当戈蒂埃和大仲马在十九世纪四十年代游历西班牙时,他们常穿着吉普赛服装,他们既然刻意要做吉普赛人,穿上这身行头好像就会更真实。许多(男)作家不仅渴望遁入异国他乡,而且付诸实践。例如杰拉德·德·内瓦尔在海外多次游历,探索冒险,搜集写作材料。彼得吕斯·博雷尔是被迫流亡阿尔及利亚,最后客死异乡,但是福楼拜游历埃及却是出于渴望,渴望"新奇的梦幻"和神秘,渴望"和法国行省灰暗的风景格格不入"的色彩。[6]当福楼拜真的抵达北非时,他为北非的衰朽所震惊,也吃惊地发现自己不管在个人书信还是在小说中所描绘的东方,都是"矫揉造作的歪曲事实",是醉心于东方学的西方人老一套色彩缤纷的异国梦幻。[7]尽管如此,福楼拜还是认为欧洲也有"衰朽"的景象,只不过在欧洲这景象早已失去了其自然风味和雄浑大气。

波德莱尔对资产阶级的仇恨也同样表现在他对非工业社会的理想礼

赞之中：

> 文明的真谛，
> 并不在于煤气、蒸汽和运转的车床……
> 游牧人、放牧人、狩猎人、庄稼汉，甚至食人生藩，
> 所有这些人，无论是活力，还是人格，
> 也许都胜过我们西方各族。[8]

今日，这些话听起来如此屈尊俯贵、傲慢自大，因为“尊严”已经暗指不发达、过于简单和专投旅游者所好而人造的土风。

认为东方就意味着性解放的机会和危机并存，意味着生命力和丰富的灵感，这个想法来历已久，这么想的也不仅仅只有自命的波希米亚人或普通艺术家，波希米亚人的气质使远遁天边的梦想更加诱人，并且认为远行不但意味着离开正统社会，也意味着摆脱性爱正统的束缚。对于许多波西米亚人来说，这种双重的逃避也是抵抗和颠覆资产阶级社会的激烈斗争方式之一，但是今天，很难不把波希米亚主义的这个特点看成一种颠倒的帝国主义。即使在十九世纪四十年代，似乎也没办法将其与消费主义分开，消费主义是通过谄媚的刻意模仿，来隐藏剥削的真实目的。例如戈蒂埃就很清楚一个被征服国家的文化如何会变成帝国主义时髦的面具。

> 我们自以为已经征服了阿尔及利亚，但阿尔及利亚也征服了我们。我们的女人已经披上了头巾……那是伊斯兰的妻妾奴隶们曾穿戴的，年轻人也穿上了驼毛斗篷。塔布希红帽取代了传统的细羊毛无边帽，每个人都抽水烟，香槟酒也给印度大麻让路……（我们）采纳了所有东方的习惯，原始的生活比我们所谓的文明要优越得多。如果这个势头不减，法国就会很快变成伊斯兰国家，我们就会看见清真寺的洁白圆顶……出现在我们法国的地平线上，宣礼塔也将和教堂尖塔比肩。[9]

戈蒂埃还说他乐于看到这样的入侵。但是他的语调如此轻浮，哪怕仅仅是在给报纸写专栏文章，也等于把阿拉伯文化和肤浅的表象画了等号，把在巴黎修建清真寺也看作笑话。

另一方面，波希米亚人的巴黎也为各类有色人种的艺术家提供了避难所。戈蒂埃和有“黑色的马利布朗”之称的黑人歌手玛丽亚·马丁内斯是朋友。但是当玛丽亚亲吻埃内斯塔·格里西时，格里西避开了，之后说起玛丽亚时也一度很有种族主义的调调（也许同样是出于嫉妒这位艺术家对手）。不过在玛丽亚时断时续、沉浮不定的职业生涯中，戈蒂埃还是尽力保护她，甚至为她写了一部小歌剧：《黑女人和帕夏大人》（“the Negress and the Pasha”）。[10]

波德莱尔的情妇珍妮·杜瓦尔也是个混血儿，而诗人的一位密友是亚历山大·普里瓦·当格勒蒙，他是十九世纪三十年代巴黎拉丁区的领军人物之一，有黑白混血的血统，个子很高，一头微微发红的鬈发，有一对灵活的灰眼睛，满脸雀斑。他自称是贵族和混血女人的私生子——尽管他的朋友泰奥多尔·德·邦维尔说他总是编造各种往事。他穿的衣服是按英伦风格剪裁的，很显眼，一位见过他的人曾肯定地说他“有美洲种植园主的气派”。[11]他家中确实有个甘蔗种植园，并给他定期汇钱，他才能勉强维持这种流浪的、仅足糊口的生活。亚历山大·普里瓦·当格勒蒙没有固定的住所，就在各种咖啡馆或者高乃依旅社凑合着过日子，高乃依旅社号称“来自世界各地的学生的巴别塔”。[12]不过他声称全巴黎都是他的家，他说自己已经永远将营帐扎在塞纳河岸边。一次他不得不旅行数周回瓜德罗普岛给一份家族文件签字，他在那个岛上只住了二十四小时，就上路返回那个他视为精神家园的城市了。

普里瓦热爱巴黎的原因之一是巴黎城中各族混居，有来自世界各地的人。巴黎的阿拉伯咖啡馆和非洲咖啡馆文化及其音乐后来得到发掘，并成为二十世纪二十年代的流行文化。但在世纪之交，非西方的艺术首先席卷了先锋艺术界。毕加索的朋友、同性恋诗人马克斯·雅各布的哥哥是一个探险家。他旅行回家时带回一幅自己的画像，是达喀尔的一位画家所画。让毕加索圈内的人感兴趣的是，画中这位探险家大衣上的金纽扣不在原位了，倒变成了他头顶的一圈光环：画家背弃了写实风格，而强调出画风的晦涩而生动。

莫里斯·德·弗拉芒克是巴黎先锋艺术家中最早对非洲艺术感兴趣的人之一，他从1904年起就收集非洲艺术品。[13]据弗朗西斯·卡尔科说，弗拉芒克对非洲艺术产生兴趣，一开始是因为他在一家脏兮兮的小酒馆里发现了一尊非洲雕塑，并将这雕塑拿给安德烈·德兰看，说这雕塑之美几乎

可与“米洛的维纳斯”相比。德兰认为这两者不相上下。当他们去征求毕加索的意见时，毕加索的看法更是让他们望尘莫及，他宣称这尊非洲雕塑比著名的希腊雕塑维纳斯“更美”[14]。

德兰带毕加索去位于特罗卡德罗的人类博物馆，毕加索后来描述了这座博物馆给他带来的体验是何等意义重大。

> 这太重要了：我正在经历某种变化……这些太神奇了……艺术品在说情，在调解……它们反对一切——反对未知的、危险的精神……我懂得；我也是反对一切的……我懂得黑人用雕塑来……帮助人们避免受这些精神的影响，也帮助他们独立。精神、潜意识（人们对此认识得还不够）、感情——这都是一路货色。我知道了为什么我是个画家。就在这座出色博物馆里……《阿维尼翁的少女》的灵感肯定是在那天降临的……那是我第一幅摆脱了恶魔附体的作品。[15]

毕加索的圈子里对非洲原始艺术的狂热传遍了整个先锋艺术界。诗人、评论家和色情小说家纪尧姆·阿波利奈尔成了原始艺术的鉴赏家；1911年雷蒙·鲁塞尔的《非洲印象》上演，第二年画廊主保罗·纪尧姆举办了一场非洲艺术品展览。某些人认为非洲艺术的反现实主义无意中预示了现代主义，其寓意在于：既然非洲艺术是在无意中预示了现代主义，那就需要西方艺术家去发现和阐释非洲艺术；也就是说，西方艺术家挪用了非洲原始艺术。非洲艺术并没有自存，却被看作西方文化重生的源泉。

达达主义运动甚至走得更远。达达主义运动是胡戈·巴尔按自己的想法创造出来的。巴尔在慕尼黑的马克斯·莱因哈特戏剧学校上过学，开始当导演时就和康定斯基合作，他对康定斯基出色的剧作《黑与白》(*Black and White*)、《紫色》(*Purple*)、《蓝便条》(*Blue Note*)、《黄色乐章》(*The Yellow Sound*)很仰慕。[16]1913年他遇见了埃米·亨宁斯，埃米是个喜欢冒险的女人，在整个欧洲游荡，出入各个夜总会。她结过婚，又离异了，和埃里希·米萨姆春风一度，还号称曾因为政治活动坐过牢。在第一次世界大战爆发后，他们这一对从慕尼黑移居柏林。但是政府还是怀疑埃米参与了帮助逃服兵役的活动，还参加了反战游行。[17]

和其他许多和平主义者和反战主义者一样，这一对也逃往了苏黎世。他们到达苏黎世时一贫如洗，睡得很糟，从垃圾筒里捡吃的，不过巴尔终

于找到了在一家杂耍剧团演出的活儿，[18]而埃米则在红灯区的低级夜总会卖唱。[19]在1916年早些时候，巴尔说服了镜子胡同1号的咖啡馆的老板，让他们开一家卡巴莱。这个卡巴莱后来名叫伏尔泰咖啡馆，他和一群朋友在这里组织了夜间娱乐表演。演员包括雕刻家理查德·许尔森贝克，诗人汉斯·阿尔普，阿尔普的舞蹈家妻子苏菲·托伊伯，还有画家恩斯特·杨科以及特里斯坦·查拉。他们声称受了兰波和奥斯卡·王尔德的影响，表演内容包括朗诵屠格涅夫和契诃夫作品，演奏李斯特作品和《巴黎大桥下》("Under the Bridges of Paris")之类的流行歌曲，还表演实验性作品来推翻西方艺术的基本原则，挑战人文主义的哲学前提，借以表达一个理念：我们生活的世界其实混乱不堪。[20]例如汉斯·阿尔普就认为，理性非但不是西方文明的顶点，而且是其命定的惩罚，他说："文艺复兴让人们因理性而得意洋洋。新时代及其科学和技术又使他们妄自尊大成狂。当代的混乱就是因为人们高估了理性。"[21]他的诗歌破除语言规则，并刻意使用"无意义"的语言，来质疑理性和逻辑。汉斯·阿尔普和特里斯坦·查拉以及沃尔特·赛纳(一个古怪的大夫，在柏林逃服兵役后，被苏黎世的达达主义艺术家所吸引)一道，汉斯·阿尔普开创了"探索达达主义词汇的无名社团"，他们一同创作了不讲逻辑的"同步主义诗歌"(simultaneous poems)和"黑人之歌"(chants nègres)。巴尔说这些诗歌是"反复吟诵旋律，不止三个声音在同时说话、歌唱、吹口哨等，以此表达出诗歌感伤、幽默或古怪的氛围"。他们的目标是要"说明人们深陷机械的重复之中，并表现一个充满了节奏和噪声的世界正在威胁、捕害和毁灭人们的声音，以及表现声音和世界的冲突"。[22]表演《黑人之歌》时动用了"黑斗篷和大小不一的外国鼓"。

这些表演彻底反抗西方的理性和文明，达达主义者认为，正是理性和文明导致了这场最野蛮的战争，他们正是因为战火才来到中立的苏黎世避难。雨果·巴尔至少意识到了肤浅盗用非西方文化的危险。他在日记里写道："我们从黑人那里只学到了零散而神奇的仪式，正是这些和西方文化鲜明的对立才让我们感兴趣。我们虽然打扮得像个大夫，徽章和药剂行头齐全，但是对非洲人如何创造这些仪式和行头的方式却毫不关心。"[23]

对非洲雕塑艺术感兴趣的主要是先锋艺术少数派，这些人认为非洲雕塑代表了原始和神奇艺术。在二十世纪二十年代，对美国黑人大众娱乐艺术如爵士乐的狂热席卷了整个西方世界。这个时代，代表都市流行现代主义和享乐主义的美国黑人迷住了广大观众。整整新一代西方人渴望表



图22 二十世纪二十年代晚期，巴黎，“骑师”俱乐部

达这场战争带来的理想幻灭和迷失，他们摆脱了西方文化的束缚。他们和五十年代的诺曼·梅勒同样认为，黑人舞蹈家和音乐家代表了生活中自由自在、公开坦率的肉体层面。“热爱黑人”(negrophilia)狂热的中心是巴黎和哈莱姆区。[24]蒙帕纳斯区现在成了国际中心，克劳斯·曼写道：“巴黎挤满了各个种族、不同肤色和社会背景的外国人。”享乐和艺术创作的场所“挤满了三教九流的人，他们来自东京和伯明翰，底特律和突尼斯，里约热内卢和汉堡，上海，斯德哥尔摩和堪萨斯城……找乐子的美国实业家、失意的画家、刻薄的教授、巧舌如簧的记者、来自上流社会和底层社会的女人、醉汉、学者、艺术收藏家、时装师、游民、哲学家、罪犯、百万富翁、名人和庸人都涌入巴黎，这真是场名副其实的侵略”。[25]

嘉美露咖啡馆于1921年在蒙帕纳斯区开业，并成为开文学和音乐晚会的便宜餐馆，一所“广迎宾朋的大学”，但仅仅两年后就改建成“骑师”俱乐部，成了一个时尚的夜总会，主管是歌星琪琪。以最有名的“屋顶之牛”酒吧为首的夜总会里热闹非凡，表演的都是流行爵士乐和“黑人”文化。

1926年，超现实主义艺术家罗贝尔·德斯诺和安德烈·德·拉·里维埃



图23 着舞服的约瑟芬·贝克

搬进布洛梅大街的工作室，和“黑人舞会”比邻。这个酒吧的常客是移民工人，他们都住在这条街上一家旅馆里。超现实主义艺术家们中意驻店演奏的单簧管手，盘踞了这个酒吧，挤走了老客人。爱尔兰裔美国黑人阿达·史密斯开了另一家名叫“红砖顶”的夜总会，这个名字是因为阿达那一头染了亮橙色的短发。1927年，“丛林”夜总会也在蒙帕纳斯区开业了。路易·阿

拉贡讨厌这里阴郁暧昧的奇特情调，酒吧员吉米·查特斯则说这个夜总会是疯人院，把“劣等酒卖出天价”，轻松挣大钱。[26]

酒吧和夜总会都弥漫着爵士乐的节奏，如普朗、奥里克和埃里克·萨蒂等现代主义作曲家也受到了爵士乐的影响。[27]1924年，罗尔夫·德马雷的瑞典芭蕾舞团演出了根据布拉赛·桑德拉的《黑人文选》(*Negro Anthology*)改编的《世界的创造》(*La Création du Monde*)，演出获得了成功。但第二年，埃里克·萨蒂受爵士乐影响创作出的芭蕾舞剧却失败了。罗尔夫·德马雷解散了公司，但还掌握着香榭丽舍剧院的租约，来填补他1926年引进美国时事讽刺剧《黑鸟》(*The Blackbirds*)的空档。紧随其后的是约瑟芬·贝克在1927年创作的《黑人舞会》(*Bal Nègre*)。

约瑟芬·贝克成为当时最重要的国际明星之一，她的表演迎合了观众偏好的黑女人的色情表演。她跳舞时几乎一丝不挂，有一套舞服人尽皆知：只不过是系在腰间的一串香蕉(香蕉既暗示了雨林，也暗示了男性生殖器)。有些人认为她就是曾迷倒波德莱尔的“黑色维纳斯”再世(语出自珍妮·杜瓦尔)[28]。不过大多数人还是认为她的舞姿如同发狂的野兽，人们谈及舞蹈家本人时，也多有暗指色情和种族之辞。例如儒雅中正的德国日记作家哈里·凯斯勒伯爵曾在马克斯·莱因哈特在柏林举办的一次私人晚会上见过约瑟芬·贝克，他如此写道：“莱德霍夫家的女孩穿着无尾礼服，就像个小伙子。最后她和约瑟芬·贝克搂着躺在一块，就像对情侣，身边站着我们这些男人。”贝克“很迷人……但几乎称不上性感。看她就像看一头美丽的猛兽，激不起多少情欲”。[29]

有些人曾说，约瑟芬·贝克投人们所好，表演出“丛林生活”的形象，但这其实是个生存问题。正如一位黑人音乐评论家所指出的，“白人对黑人有各种奇思妙想，黑人表演家中出名的只是因为他们正投白人所好，正合他们心中的黑人形象。”[30]贝克自己则巧妙地以子之矛，攻子之盾：“人们相信我是野兽，这是赞美我……我爱动物，动物是一切生物中最真实的。”[31]

凯斯勒在回顾贝克在巴黎大放异彩那个时代时发出的评论，概括了当时大众文化中不同种族的文化相遇时爱恨交加的矛盾心理。他写道：“所有这些演出都融合了丛林和摩天大楼的不同风格。黑人的爵士乐的格调和节奏也一样，混合了最现代和最原始的成分。他们将水与火融为一体，让人情不自禁……与之相比，我们自己的艺术表演就像根松松垮垮的弓弦一样没劲，没有内在力量，也没有风格。”[32]

有些评论家是公开的种族主义者。有位法国评论家抨击《黑鸟》是“一场低劣的展示，把好不容易从猴子进化而来的我们人类一下又变成了猴子……这场表演要我们赞美丑恶的仪式，赞美混乱压倒一切，赞美破坏卷土重来”。另一个评论家指责这演出是“一群女黑人，愚蠢地模仿，拙劣地发狂，毫无意义地大呼小叫，这甚至连声色表演或异国情调都算不上……表演的不是原始的人性，而是堕落的人性。舞者不是原始森林中单纯的野人，而是城里人”。[33]

更普遍的是，观众的感受有妒忌、客观和真正的欣赏，互相掺杂，形成了令人不安的复杂情感。不安有部分原因是欧洲人面对黑人男女时有新奇感。那时的人们还把出身不同阶级和不同种族之间的人相亲近看作是骇人听闻的事情。甚至在社交场上和音乐家以及拳师来往就是“要不得”的，更不要说和黑人交往了。例如伦敦报界就对在圣乔治浴场举办的一场“上等人”泳会大惊小怪。因为有一个黑人乐队当着穿泳装的白人小姐的面演奏。让黑人看见初涉社交场的白人半裸的身体，这真是骇人听闻。[34]如果白人女人有了黑人爱人，那就真的太过分了。而出身上层社会的波希米亚人南希·丘纳德恰恰是这样做的。

南希那个时代的波希米亚圈子和十九世纪时一样，比社会其他圈子更有包容性。如果波希米亚人看重种族差别，部分是因为他们觉得种族差别很有异国情调，这至少比彻底排外好得多。有色人因此慕名前来，加入波希米亚这个处于社会边缘，离经叛道的亚文化圈来寻求社会的认可(至少可以从波希米亚圈子起步)。例如，蒙帕纳斯区的明星、绘画模特艾莎原本是一个杂耍艺人，帕斯金青眼有加，让她给自己和画家朋友当模特。她打扮成半裸的哈姆雷特，在一系列音乐厅的演出中亮相，自认为是约瑟芬·贝克的先行者。[35]1929年阿依莎的生日晚宴是当年波希米亚圈中的盛事。

美国黑人音乐家和艺人来到巴黎，是因为法国社会的种族隔离至少不像美国那般严苛，他们希望在法国社会取得成功。后来成为南希·丘纳德爱人的亨利·克劳德就是其中一人。他很快就在一支乐队中谋到了钢琴师一职，当乐团在威尼斯演出时，他结识了南希·丘纳德，南希当时刚和路易·阿拉贡分手。

南希·丘纳德是代表二十年代享乐主义和破旧立新之风的典型人物。和奥古斯都· 约翰一样，她也是个大名鼎鼎的波希米亚人，当时有几部小



图24 豪华化装舞会，巴黎的模特艾莎（缠头巾者）和朋友们



图25 戴着非洲手环的南希·丘纳德，摄影：曼·雷

说都以她为原型。[36]她是船运巨头的女儿，母亲埃默拉尔德·丘纳德女士是一位出色的伦敦沙龙界女主人。南希没有走母亲的老路，她的叛逆始于1914年在皇家咖啡馆大胆地点了根雪茄烟，当时有身份的女人是不会当众抽烟的，她还宣称："我的母亲有私情……我也可以为所欲为。"她的美貌有时髦的男孩气，本人就几乎是件艺术品。路易·阿拉贡对非洲艺术的爱好也感染了她。在塞西尔·比顿的摄影作品中，她留着伊顿式短发，满胳膊戴着沉重的非洲手环，看起来就像尊清瘦的尼日利亚雕塑。南希一生叛逆，她"冒充异国情调"[37]，她的放荡俗艳、炫耀卖弄，还有任性无常的性生

活以及专横的上流社会做派都曾遭人诟病。但她对艺术的爱好是真诚的，还成立了她自己的出版社（她还声称是塞缪尔·贝克特的伯乐）。她和克劳德的恋爱多少也是一种用来激怒她母亲的招术，当然，整个伦敦社会也为之哗然。（甚至，三十多年后，一个认识克劳德某个爱人的大学生还将南希当作一个走上毁灭之路的典型例子来劝诫当今艺术家："她酗酒、吸毒，还有个黑人丈夫。"）

也有人因为南希和克劳德的关系中有榨取黑人的一面而抨击她。有个朋友描述了南系是怎样逼她的爱人要更像个非洲人，更原始。而克劳德回应说："可我不是非洲人，我是个美国人。"[38]不过，她和克劳德在一起，不但能接触当时在很多方面还是独立王国，充斥着艺人和拳师的生机勃勃的巴黎黑人社会，而且还开始真正关注美国黑人的普遍处境。这就是1934年由她亲自编辑和印刷的文集《黑人》（*Negro*）出版的缘起。这本巨著在选材上不拘一格——从非洲雕塑的照片到乔莫·肯雅塔写的关于殖民主义的文章，从美国黑人共产党人写的讲话到兰斯顿·休斯的诗作。喜欢这本书和憎恨这本书的人一样多，但南希却以这本书为傲。这本书的出版使南希脱离了离经叛道的波希米亚人，而进入了左翼政治的圈子。她在伦敦和1934年加入共产党的埃吉尔·里克沃德过往甚密，也积极活动寻求释放斯科茨伯勒一案的小伙子们的方法（这九个黑人小伙子被控强奸了一名白人妇女）。她还在1931年和1932年造访了哈莱姆区，一厢情愿地认为当地黑人会欢迎她，也会欢迎她改变黑人命运的愿望。

直至1929年经济崩溃为止，哈莱姆区在二十世纪二十年代的"复兴"期间一直都是独特的文化中心。经历了兰斯顿·休斯、佐拉·尼尔·赫斯顿、华莱士·瑟曼、布鲁斯·纽金特等作家作品的文学繁荣期。哈莱姆也是个政治中心：马科斯·加维的民族主义者运动和W.E.B. 杜波依斯的"全国有色人种人权促进协会"都在此设立了总部。不过最重要的是，哈莱姆是个娱乐中心。在禁酒期间，白人蜂拥而入哈莱姆区刺激的夜店，只有在这里他们才能品尝私酿的烈酒，观看精致的歌舞表演。"棉花俱乐部"和"沼泽地俱乐部"的歌舞演员是黑人，观众则是清一色的白人，但更敢冒险的"游客"就能在哈莱姆居民自己的小卡巴莱和家庭收费舞会（来宾要交进场费）和当地人打成一片。因为在整个二十世纪二十年代中，当局对这里罪恶的花天酒地睁只眼闭只眼，哈莱姆也成了性冒险的圣地。因为在哈莱姆，除了白人男女观看黑人舞者的窥私成癖的心态以外，也有可能发生不

同种族之间的性关系,这在美国是大忌。

另一股逆流是黑人哈莱姆区普遍的男同性恋和女同性恋文化。男扮女装,"女相公"和"娘娘腔"这类人在哈莱姆的娱乐文化中创造了一个自己的天地。蓝调的歌词公开提及同性之爱,许多黑人艺人也是同性恋或双性恋,尽管他们对此常守口如瓶。格拉迪斯·本特利是最出格的一个,她那身无尾礼服、大礼帽的扮相和一大串女朋友都出了名。在"Prove it on me Blues"中,马·雷尼也坦然为女同性恋歌唱。盛大的化装舞会让华丽的男扮女装者有了用武之地,还有档次不一,专门招待同性恋的地下酒吧和俱乐部。文学复兴浪潮中也同样充满同性恋情感:纽金特和瑟曼是同性恋,甚至休斯也可能是。[39]

二十世纪三十年代的大萧条摧毁了哈莱姆和格林尼治村许多夜店和茶室,却让格林尼治村原有的政治激进主义在这更注重政治的十年中复兴了。正是在谢里登广场上,"纽约第一家聚焦政治问题的酒吧"[40]开业了,这就是巴尼·乔瑟夫森的"社会咖啡馆",这既是纽约第一家不分种族的酒吧,也是流行前线艺术家们碰头的地方。酒吧的发起人之一班尼·古德曼还是第一支著名的多种族乐队的主唱。乔瑟夫森不让艺人们沉迷于表演"滑稽说唱"、"南方"或"丛林"等主题。正是在这里,比得·霍利迪首唱了《奇果》("Strange Fruit"),一首针对私刑处死黑人的事件而创作的歌曲。

1945年之后,在麦卡锡时代,"社会咖啡馆"被勒令关门。乔瑟夫森以及班尼·古德曼受到了内政部非美活动委员会的审讯,哈比提·泽罗·莫斯特尔和保罗·罗伯逊还上了黑名单。美国政治迫害的氛围令人难以忍受,一些大名鼎鼎的黑人艺术家离开美国,来到比较包容的巴黎。比如小说家理查德·怀特被麦卡锡调查,因为怀疑他加入了共产党,结果,在纽约没有一个人愿租公寓给他和他的白人妻子。在怀特之后来法国的还有切斯特·海姆斯、詹姆斯·鲍德温、悉尼·贝谢等人,他们在法国左翼的咖啡馆和爵士乐小酒馆中与"垮掉派"艺术家以及存在主义者打成一片。

无论如何,格林尼治村在二十世纪五十年代还是保持了其名副其实的激进传统,也是当时美国不同种族通婚的夫妻能存身的寥寥数处之一。就是在这里,也时不时发生一些丑恶的罪行,希提·琼斯回忆说当年这里只有大约十二对不同种族通婚的夫妻,她和丈夫勒鲁瓦·琼斯就是其中一对。[41]希提·琼斯和她的黑人丈夫一样,开始是出于某种天真的理想而结合,即认为夫妻间无视彼此种族的鸿沟,这是可敬的、进步和自由的立场。

两性关系是个人的、隐私的，首要是夫妻两人之间的事，他们不是代表不同种族的抽象化的剪影。在一个理想的社会中，人们因共同的人性互相结合，而不是凭种族偏见划分阵营，所以激进主义者就按照在那个理想社会中的方式生活。勒鲁瓦·琼斯还感觉种族通婚也是一代黑人知识分子的反击，这代知识分子“视种族隔离及种族歧视为大敌，并致力于更公开地接触世界”。[42]

但是，尽管希提·琼斯夫妻俩尽了全力，成见还是纠缠着他们：人们说这一对是白女人和黑大汉的组合。随着他们混血孩子的出世，希提·琼斯成了种族主义者辱骂和讥讽的众矢之的，这可是这个犹太姑娘从未经历过的。更折磨这对夫妻的还有当时两性关系间的变化。男人觉得没必要改变夫妻关系，而女人则想要不同以往。等到孩子出世，生活方式就固定下来：丈夫鲁瓦依·琼斯是垮掉派剧作家，声名渐起，但挣不到钱；所以妻子要去工作来养家，自己就没有时间写作了。早期垮掉派小说《走》(*Go*)的作者约翰·克列农·霍尔姆斯也描述了类似的情况：人们认为女朋友或妻子就理所应当干干秘书的活，或其他什么活计来支持她们的天才男人。

二十世纪六十年代的民权运动激起许多黑人重新认识黑人和白人世界的关系，这其中也包括鲁瓦依·琼斯。不同种族通婚的这一代现在不再是进步和宽容的典范，由于和平示威者遭到迎头痛击，以及马丁·路德·金和三个民权运动人士在密西西比州被刺身亡，改良自由主义和种族同化论的论调破产了，他们这对夫妻现在成了反面教材。1965年鲁瓦依·琼斯受黑人穆斯林派影响，改名为阿米里·巴拉卡，把家搬到了哈莱姆。他在那里主办黑人艺术剧场，白人不得入场。七十年代，他又经历了黑人不同团体之间的宗派主义，因而又倾心于马克思列宁主义。

阿米里·巴拉卡在回顾往昔时，对所有类型的波希米亚一概排斥，包括穿奇装异服，梳“非洲发式”的黑人波希米亚。他认为二十世纪五十年代格林尼治村的生活差不多全是“死气沉沉的享乐”，那时他和朋友们活着就是为了享乐，和普通人断开了联系。但是格林尼治村五十年代末、六十年代初繁荣的实验性文化为黑人艺术家打开了一片天地，哪怕他们的计划和白人艺术家不同。黑人文化为白人先锋艺术带来了截然不同的创作力和至关重要的艺术复兴。而美国黑人所追寻的，是特立独行的美国黑人艺术和发言权[43]。波希米亚为少数民族群体，就像为妇女和同性恋者一样，敞开了一片天地，让这些无法容身于主流社会的人们可以在波希米亚圈

子中呼吸到不同的空气。波希米亚是人们可以高呼变革的舞台，是激进运动的发源地。波希米亚为所有遭到社会抛弃和迫害的人们高擎保护伞时表现出的“来者不拒”，让文化激进主义者今天依然交口称赞。

注释

1 引自 Campbell, *This is the Beat Generation*, p.1。

2 Norman Mailer, 'The White Negro: Superficial Reflection on the Hipster', in Norman Mailer, *Advertisements for Myself* (London: Panther, 1968), p.273.

3 Ibid.

4 Francine du Plessix Gray指出，“福楼拜研究者们对此问题分歧很大……让—保罗·萨特就怀疑福楼拜是不是真的和他信中提到的男人发生了关系。萨特认为福楼拜所开的同性恋玩笑都是假的”。Gray, Francine Du Plessix, *Rage and Fire*, p.191. And cf Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille* (Paris: Gallimard, 1971).

5 Brown, *Gypsies and Other Bohemians*, chapter 1.

6 Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* (New York: Oxford University Press, 1963), p.285.

7 Edward Said, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 1985), pp.185—187.

8 Charles Baudelaire, 'Mon Coeur Mis à Nu', in Charles Baudelaire, *Fusées: Mon Coeur Misà Nu: La Belgique Déshabillée* (Paris: Gallimard, 1975), p.111.

9 Joanna Richardson, *Théophile Gautier: His Life and Times* (London: Max Reinhardt, 1958), p.76, quoting Théophile Gautier in *La Presse*, 6 January 1845.

10 Judith Gautier, *Le Collier des Jours*, 1907, p.176.

11 Victor Cochinat, 'Obituary', in Privat d'Anglemont, *Paris Inconnu*, p.18.

12 Ibid.

13 John Richardson, *A Life of Picasso*, Vol II, p.26.

14 Francis Carco, *From Montmartre to the Latin Quarter*, p.42.

15 Richardson, *A Life of Picasso*, Vol II, p.24, quoting André Malraux, *Picasso's Mask*, trans June Guicharnaud and Jacques Guicharnaud (orig publ as *La Tête d'Obsidienne*, Paris: Gallimard, 1974; New York: Da Capo Press, 1994), p.11. Richardson说明毕加索自己是如何改写了这个故事，他希望否认非洲雕塑影响了《阿维尼翁的少女》。

16 这些戏剧通过“毫无意义”的语言和“非音乐化”的声音来表现效果，还加上了视觉效果，当时有些效果还无法表现，现在通过激光技术已经可以展现了。

17 Sabine Werner Birkenbach, 'Emmy Hennings: A Woman Writer of Prison Literature', in Brain Keith Smith (ed), *German Women Writers 1900—1933* (Lampeter: Edwin Mallen Press, 1993), pp.171—172. Birkenbach 指出从亨宁斯的故事中推断出所有这些事实是不

可能的，因为她已经多次改写了这个故事。

18 Hugo Ball, *Flight out of Time: A Dada Diary*, trans Ann Raines (orig publ 1946; New York, Viking, 1974), pp.xviii—xvix.

19 Christian Schad, 'Zurich/Geneva: Dada', in Raabe(ed), *The Era of German Expressionism*, p.165.

20 Richard Sheppard, 'Introduction' in Richard Shepparded, *New Studies in Dada: Essays and Documents* (Hutton, Duffield, Yorkshire: Hutton Press, 1981), p. 11. 也可参见 Timothy Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987)。

21 Rudolf Kuenzli, 'Hans Arp's Poetics: The Sense of Dada "Non sense"', [in Shepard., p. 47], quoting Hans Arp, 'Dadaland', in Hans Arp, *On My Way*(1948).

22 Ball, *Flight out of Time.*

23 Ibid.

24 Petrine Archer-Straw, 'Negrophilia: Paris in the 1920s: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period', unpublished Ph.D dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

25 Klaus Mann, *The Turning Point*, p.119.

26 Jimmy Charters, *This Must be the Place: Memoirs of Montparnasse* (London: Herbert Joseph, 1934), p.67.

27 Archer-Straw, 'Negrophilia: Paris in the 1920s', p.127.

28 Ibid., p.180.

29 Harry Kessler, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918—1937* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971), p.280.

30 Anne Chisholm, *Nancy Cunard* (Harmondsworth: Penguin, 1981), p.287.

31 引自 Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* (London: Picador, 1996) , p.52。

32 Kessler, *The Diaries of a Cosmopolitan*, p.282.

33 Sisley Huddlestone, *Paris Salons, Cafés and Studios: Being Social Artistic and Literary Memories* (New York: Blue Ribbon Books, 1928), p.36. Huddlestone 属于第二次世界大战后一个英国法西斯组织。

34 Robert Graves and Alan Hodge, *The Long Weekend: The Living Story of the Twenties and the Thirties* (orig publ 1940; Harmondsworth: Penguin, 1971), p.118.

35 Douglas Goldring, *The 1920s: A General Survey and Some Personal Memories* (London: Nicolson & Watson, 1945) .

36 例如参见Michael Arlen's *The Green Hat and Point Counter Point* by Aldous Huxley。

37 Archer-Straw, 'Negrophilia: Paris in the 1920s', p.51.

38 Chisholm, *Nancy Cunard*, p.186, quoting Harold Acton. Anne Chisholm 详细地分析了这种关系，指出这种剥削关系并非完全是单向的。克劳德对南希在经济上接济他感到耻辱，但是也默认了这种情况，因为她对他一往情深，认为他们之间这段感情是她生活中最重要的。

39 参见George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890—1940* (New York: Basic Books, 1994), chapter 9; and Ann Douglas, *Terrible Honesty*, pp.96—98。

40 Erenberg, 'Greenwich Village Nightlife', in Beard and Berlowitz (eds), p.360.

41 Hettie Jones, *How I Became Hettie Jones* (New York: Penguin, 1984) .

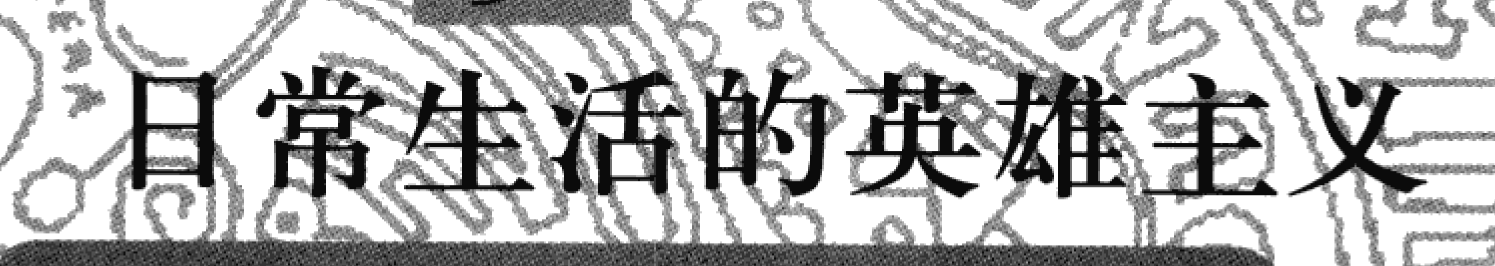
42 Amiri Baraka: *The Autobiography of Le Roi Jones* (New York: Freudlich Books, 1984), p.129.

43 参见Sally Baines, *Greenwich Village 1963: Avant Garde Performance and the Effervescent Body* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), chapter 5。

二

波希米亚主题

9



日常生活的英雄主义

> 所谓贵族习性就是对其他阶级认为是不务正业的活动乐而不疲，还让这些活动表达出个性和力量。
>
> ——欧文·戈夫曼，《日常生活中表现自我》



为了在都市的舞台上取得最好的效果，波希米亚需要一种舞台布景，以及戏剧道具和服装去表演他们的反叛和个性。的确，一些波希米亚人穷困潦倒，还想要自有风格，那是难上加难。亨利·缪尔热的小阁楼里除了几件简陋的家具外一无所有——如果法警没有把这些也没收的话。在生命快要走到尽头之时，尼娜·哈姆内特住在一间小房子里，里面除了一把破椅子，就只有一根晾衣服的绳子和一张铺满了报纸充当床垫的床架。

然而，家徒四壁并不总是意味着贫穷。当杰拉德·德·内瓦尔住在圣路易岛上的彼摩当旅馆时，房子里没有书房也没有餐厅，“几乎没有任何东西可以让人联想起中产阶级公寓的隔间布置。镶进墙里面的橱柜隐藏了所有东西”[1]——极简风格大行其道。对许多甚至是大部分的波希米亚人来说，在熟悉的环境中，贫穷并不能阻碍他们发挥创造力。

一战前，格林尼治村的公寓房间受到当时艺术运动的影响。弗洛伊德·戴尔在格林尼治村的公寓里“挂的是诺德费尔特的画和日本版画，窗户是橙黄色的……铜烛台和蜡烛照亮了我们的餐桌……在巨大的厨房里，装饰得色彩明丽的厨柜上，放着一排橙红色和黄色的中国茶杯、茶托和瓷碟”。[2] 玛格丽特·安德森和简·希普也将她们纽约的家弄成一种引人注目的新颖效果，尽管她们没什么钱：“木制品是淡奶油色，地板是深青紫色，家具是老桃花心木的……一张大沙发床被两根从天花板上垂下来的笨重的黑色链子吊起来，漆成协调的暗蓝色，上面放了四个丝绸软垫——翡翠绿、紫红、皇家紫和酸橙绿色，两个窗户之间是一张巨大的读书桌和一盏黄色的台灯。”第二间屋子整个被装饰成金色。[3]

波希米亚人把住所装饰得具有象征意义。哲学家路德维格·德莱恩在

施瓦本区的房子里挂满了画像：拿破仑、路德、尼采、亚历山大六世、罗伯斯庇尔、萨沃纳罗拉，是当时先锋信仰的一个世俗神龛：

> 一端凹进去一间壁室，比其余部分都要亮，布置得一半像小教堂，一半像阁楼——古董灯、书柜、装饰着十字架的白色桌子、七盏分枝烛台、红酒高脚杯和摆着葡萄干蛋糕的碟子。正前方的铁枝形烛台下有一个较矮的平台，平台上放着一根镀金的石膏柱，柱头盖着一块血红的祭坛绸布，上面有一本厚厚的对开本手稿——就是（德莱恩的）宣言。[4]

"这是一种象征。"哲学家的姐姐告诉来访者。

二十世纪二十年代，超现实主义者伊夫·唐吉、雅克·普雷韦和马塞尔·杜亚美将他们的家变成了超现实主义的艺术作品。他们搬到了巴黎的蒙鲁日区和沃吉哈赫区附近肮脏的劳工区里的城堡街，正是因为那里的街道"阴暗而狭窄，同时……有众多死角、胡同和声名狼藉的旅馆……确实是一个为犯罪而设计的场所"，[5]但只要来访者进入到他们魔法般的房子里，就会将周围阴暗的街道置之脑后了。这段时期，超现实主义者的主要兴趣在电影方面——后来普雷韦与马塞尔·卡内合作创造出了最好的波希米亚电影——《天堂的儿女们》(*Les Enfants du Paradis*)——唐吉负责内部装修，把他们的家改造成一种电影场景，有"惊奇和骇人"的效果：

> 入口的门有一种模糊不清的特征，这样一种里外不分的入口常常只会出现在梦里，跨过门槛，来访者迎面看到的是一个楼梯，走上七级台阶就能进入另一个房间。如果他再上一级，就会看到一个梯形镜子，灵感来自《卡里加利博士》(*Dr Caligari*)一剧的舞台设计，八码外能照出他的样子。来访者会发现自己身处一个布置得像小花园一样的戏剧舞台上。[6]

这个奇妙的庭院，顶部覆盖着玻璃，因此既是内场又是外场，里面布置的是藤制家具，一个有轮子的茶具手推车，黑皮革的床垫，还有又长又宽、绘有立体派图案的帘子。墙上全是拼贴画、画家吕尔萨风格的壁纸和电影海报（那时候海报还是一种很稀有的装饰品）。房间里散乱地放着一些奇特

的超现实主义物品，常常是在跳蚤市场上淘来的，比如说那个裹着毛皮的人头上镶着一对玻璃眼球和一只皮制的鼻子，还有一只铜镀金的“闪光的手”（其实是一盏手形的灯）。

内部装饰表达了先锋派的审美观念、个性及品味。二十世纪四十年代，威廉·伯勒斯的男妓伙伴赫伯特·洪克，将他与朋友共有的一套下东区的房子装饰得正适合他们专心吸毒的生活。“我们已经决定把这个房子弄成一个巢穴，一个最适合我们欲仙欲死的地方……我敢说这绝对是一个妙不可言的地方。”[7]那个总是将白天拒之门外的窗帘跟墙一样，是黑色和黄色的，天花板则用的是中国红，正中央有一个涂着光谱上所有颜色的浮雕。

波希米亚的服装也同样意味深长。既可以表达其人的贫穷，也可以表达其艺术气质，显出优越感，波希米亚人的服装可能像小孩子扮家家一般，也有可能是象征性的，可能是夸张的或有着强烈的真实感。在二十世纪五十年代的格林尼治村，渴望成为“垮掉一代”的乔伊斯·约翰逊描述了自己的服装，其中某些关键的外衣或配饰就像徽章一样，“是反传统队伍中成员的一种标记，穿上这身行头，就意味着大路朝天……因为通过这简单一穿，内外匹配的问题被如此漂亮地解决了”。[8]——内在身份一定要用一种外在可见的方式表达出来。

理查德·塞内曾提到在更早的时候，服装意味着一种直截了当的表演，对自我超然和戏剧性的态度。因此，这些精心制作的时髦服饰是面具、伪装和面纱。他认为，随着十九世纪城市化的进程，当服装越来越紧密地与一种强烈的个人身份感纠结在一起时，变化出现了。在工业城市的芸芸众生中，“外表成为‘内在自我’的直接表达……代表了其人的真实自我，并暗示着个人的情感。通过了解某人最具体的层面——包括衣服、讲话以及行为细节，我们可以了解到他”。[9]在一群陌生人中，通过穿什么衣服来标志“你是谁”是必要的。

在此情况下，波希米亚所做的不过是像每个人做的那样，通过服饰的风格来“说话”。坚持衣着文雅是为了标榜自己坚守绅士的体面礼节；而嘲笑这些衣着的规矩，就必然要努力突破社会常规，并表达出不同的内在真我。

对缪尔热来说，事实更加简单而残酷：破旧的衣服只是说明了挣扎中的艺术家的贫穷，波希米亚的古怪或者说不修边幅完全是因为没有足够的衣服，如果你唯一的衬衫脏了或者你的鞋子破了，你就不得不躺在床

上。在成名之前，缪尔热常常为自己的外表感到羞愧，他只有在天黑后才穿着破旧不堪的外套外出。

然而，缪尔热将波希米亚的外表归结为经济上的原因，就忽略了服装的表现潜力。许多虔诚的波希米亚人为自己的贫穷自豪，无视社交繁文缛节，这表明了他们超越了中产阶级所谓体面的规矩，如果波希米亚艺术家看起来衣冠不整，这并不只是因为他穿着被油彩或涂料弄脏了的衣服，或者只是因为他身无分文：而是他正在向世界表达他的叛逆，他对资产阶级价值观念的不认同，因而他的贫穷与其说缘于经济条件，不如说是一种精神上的原因。

团体（而非个人）用服装来作为反对社会主流意识的标志，至少可以追溯到法国大革命的余波。热月政变时期的"时髦少年"（Incroyables）是君主主义者，他们的服饰风格名曰"古老王权"，用以表达他们反对共和主义理想，他们戴着那个时期的领结、穿着紧身马裤，但又穿天鹅绒马甲并佩戴着花边饰品，脸上贴着美人痣，他们留着一种被称为"遇难者"的发型，后面的头发剪得很短而前面却留得很长，模仿了犯人被处决前剪的发型。"时髦女性"（Merveilleuses）则佩戴着红缎带和高领，这是另一个与断头台有关的可怕暗示。[10]他们在政治上的死敌——乌托邦社会主义者也为自己设计出特殊的服装，例如妇女的长裤，象征着男女平等。他们还设计出一种从后面扣纽扣的外套，这样一来，穿衣时不得不互相帮助。[11]

1800年，一些跟随共和主义者雅克·路易·达维学习的艺术家，据说成立了一个被称为"巴布斯"的团体———意为"大胡子"（尽管事实上，一些女性也属于这个团体），查尔斯·诺迪埃记得他们当时的服装样式是建立在古希腊服装的基础上的，这种服装依然包括白色马裤和红色马甲，马克西姆·迪康多年以后回忆时说，这两件行头在十九世纪三十年代曾作为乌托邦社会主义者圣西门的制服。[12]露西尔·弗兰克是这个团体的女领导人，她和其他与大胡子联合的妇女都穿着绉纱衣，头戴花环，面纱，"效仿安德洛马克或者女祭司卡桑德拉的样子"。[13]

像"时髦少年"一样，"大胡子会"反对占统治地位的共和主义思潮，但他们是从基督的观点出发的。他们是浪漫主义者，追随着当时在法国风靡一时的诗人莪相的作品，这些诗歌最近才从英文译成法文。（这些诗歌据称是由传说中三世纪盖尔族吟游诗人所做的凯尔特或埃尔斯作品，但后来证明是伪造的，实际上是十八世纪苏格兰诗人詹姆斯·马克弗森的作

品。)[14]“大胡子”会所表现出来的大量特点后来成为了波希米亚亚文化模式的典型特征;他们住在城市破旧的地区;他们被嘲笑为失意的艺术家,用服装来凸现个性以及他们的信仰。

不到二十年后,德国画家的拿撒勒“兄弟会”在罗马工作时,穿戴宽大的斗篷和宽边的帽子,也招来了闲言碎语。1818年,英国雕塑家约翰·吉普森说:“他们心血来潮的衣着使所有观看的人感到很兴奋,我当然也喜欢他们所穿的衣服,但是只有这十二个男人的穿着与其他所有的人都不同,这有什么用?”[15]到十九世纪三十年代之前,艺术家与其他市民的形象不同的观念被广泛接受了。

1830年的《欧那尼》首演之夜,画家卡诺勒尔也是暴动者中的一员,在骚乱中被人打掉了两颗牙齿,此后他将此视为光荣而倍感自豪。[16]他是浪漫主义者在1828至1834年间进军凡尔赛美术馆的那伙画家中的成员,他们的外表惹人注目:“不过是戴尖角的帽子、留长头发、长胡子……以及穿伪中世纪风格的服装。”[17]这伙首如飞蓬的艺术家和法国文学界的新军“法国青年派”志同道合,两派人都认为服装既是加入浪漫主义的标志,也是和资产阶级俗人保持距离的标志,这两点同等重要。

戈蒂埃和阿尔塞纳·乌赛来自上层中产阶级,十九世纪三十年代前期,他们在波希米亚寻欢作乐,也有家庭在金钱上支持,因此贫穷对于他们并不像对后来的缪尔热那样是拦路虎。戈蒂埃在他的《浪漫主义的历史》中整整花了一章描写《欧那尼》首演夜他穿的红马甲。那实际上是一件紧身衣,剪裁得象文艺复兴时的铁甲,在腹部上方束得很紧并且像圣西门主义者设计的马甲那样在背后扣扣子,戈蒂埃坚持认为马甲的红颜色并不代表革命(尽管他终身都是一个共和主义者)。“为了避开1793年声名狼藉的红色,我们加入了少量的紫色,因为不希望任何人强加给我们政治倾向。我们不是圣朱斯特和罗伯斯庇尔的模仿者……更像是中世纪……封建时代,准备在(中世纪)城堡里寻求庇护来逃避这个世纪的侵袭。”[18]戈蒂埃穿着非常淡的水绿色裤子来配红色马甲,黑色的天鹅绒将接缝处系起来,一件带宽翻领的上衣,一条波纹缎带代替了领结,并且还有一件宽大的绿缎子衬里大衣。在他的帽子下面,他的“梅罗文加”式的栗色鬈发垂至腰部。

到1855年,尚弗勒里注意到一种普遍的变化已经发生:“古怪的涂鸦者”只有在歌舞杂耍舞台上才能见得到。这暗示着波希米亚在大众文化中

已经成为一种被认可的类型，然而，他却不再常去卢浮宫的美术馆了。

> 现在贫穷是画家服装的基础。不再有中世纪的服装，也没有尖角的帽子和长发……你现在看到的只有古代的帽子，沾满了油漆的上衣和裤子，鞋子实在蹩脚，让主人一看到下雨的迹象就要发抖。另外，你也总会看到穿着不起眼的小公务员工作服的画家……那些足够走运的被政府雇用，成了专事模仿的人。[19]

不管怎样，对于这些，拿破仑三世独裁政府的政治迫害和波希米亚人的贫穷可能是同要重要的原因。

波希米亚的服饰并没有独立的编年式的发展线索，而更多的是随着波希米亚他/她自己的暧昧而变化无常的个性变化而变化。例如戈蒂埃，穿着过于鲜艳和浪漫。他的朋友博雷尔（他在这一点上影响了波德莱尔），喜欢穿黑色或深色，留着短发和一部干净整洁的胡子，戈蒂埃认为他的外表就像是一位西班牙大公，他是“浪漫主义理想最完美的样本……拜伦式的英雄”，那个时期“在浪漫主义者中间，苍白、青灰和浅绿色，如果可能的话甚至是死尸般的灰白色都是最时髦的。这给人一种拜伦主义的在劫难逃的气氛，这种氛围……激情四溢，悔恨交加”。[20]普里瓦·当格勒蒙记得有一个外表本来很健康的朋友“不巧登上波希米亚舞台的时候，最流行的好品味正是毁灭的，甚至痨病一样的气氛；在那个神经错乱和拜伦狂热的时代……每个人都想看起来像这样的人……满脸伤痛，因伟大诗人拜伦的激情和苦难而精疲力竭”。[21]拜伦式的外表很重要，因为在波希米亚亚文化模式的形成中，它是连接自我表现、精神以及政治异端主义的重要纽带。打扮成几分苦难诗人的样子是要表达这样一种理念：成为一个艺术家并不只是简单地拥有或发展一种独特的天才，同时更意味着要成为一种特别的持不同政见者。

在他的一生和他的诗歌中，夏尔·波德莱尔探索着拜伦式风格与艺术创造以及生活放纵之间的结合。在他很短暂的富裕时期，作为一个年轻人，他也像内瓦尔一样住在德·彼摩当旅馆，他的邻居是富有的以时髦而闻名的作家罗杰·德·波伏瓦，波伏瓦典型的行头是一套包括镶金钮扣的天蓝色外套，淡黄报春花色的马甲和珍珠灰的裤子的套装。在他的影响下，波德莱尔也成了一个讲究的花花公子，但要克制得多，唯有那件纯白

色的敞领衬衫和深红色的领结，给他那身完美主义者的黑色套装增添了几分生气。[22]瓦莱丽·斯蒂尔提到，他的外表使他与浪漫主义运动的中世纪精神和"骑师俱乐部"的粗俗贵族都保持了距离[23]（他们抛弃了由博·布鲁梅尔倡导的简洁，尽管他们都羡慕英式风格）。

在波德莱尔的散文诗里，可以发现一个关于花花公子的含蓄的波希米亚理论，诗中他认为花花公子是凭借其天才而非出身成为贵族。波德莱尔贵族化的价值观与那个时代的庸俗无知不一样，他的服装式样是根据他将自己定位为社会的敌对者而设计的。追求时髦表明了超越于庸俗资产阶级之上的艺术家高于凡俗；那是一种对立与反抗的表达，在颓废时期他依然保持了英雄主义的光芒。花花公子不仅仅是个衣架饭囊，相反，他常常是反叛者；[24]他将自我作为艺术品来创造，混淆了艺术和生活两者的界限，这也是波希米亚主义的特征。

尽管花花公子式的艺术家是美学上的贵族，他同时也是现代生活的英雄，既展望未来也回忆过去，他对庸俗的蔑视显然并不意味着他有意重现过去的艺术。相反，波德莱尔对提倡恢复英雄史诗风格的批评家并不赞同。波德莱尔争辩说，轻视现代绘画，视其为颓废之作是不对的，因为现代绘画探索的是当代主题。现代生活自有自身的英雄主义形式：

> 奢侈的生活场景，以及常混迹于都市地下世界，过着流浪生活的成千上万人，罪犯和妓女们……将会呈现给我们的，我们只有睁开眼睛去看，才会知道我们这个时代的英雄气概……巴黎生活是富有诗意并极为奇妙的题材，这些不可思议的场面像空气一样将我们包围和浸透。

现代艺术必须从这个新世界汲取灵感。去画那些身披官服和头戴月桂花冠的大人物是荒唐的；难道"那些人人都穿的双排扣长礼服……就没有自己的美和朴素的魅力？……这是现代类型的美和英雄主义"！[25]

除了"寒酸相"的衣服和浪漫的中世纪风格的衣服外，波德莱尔式服装可以算作第三种。第四种类型的波希米亚服装是对十九世纪时尚的直接批判。"唯美主义服饰"(Aesthetic dress)，由拉斐尔前派兄弟会代表其女性成员所倡导，要求更美和更"理性"的服装形式，提倡女装的样式回归中世纪绘画的灵感，这是为了反抗当时丑陋的工业主义服装设计。[26]珍妮·

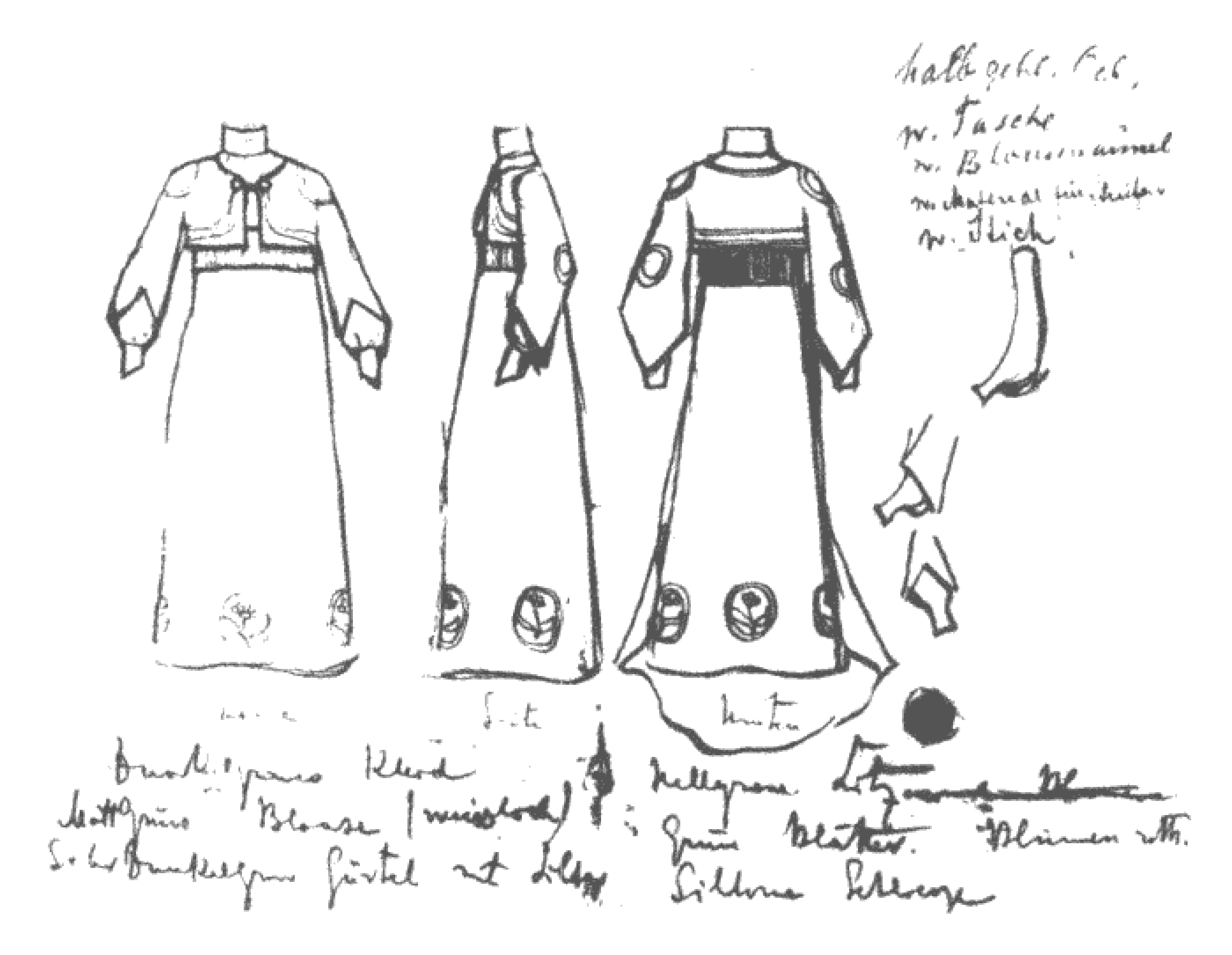


图26 1904年服装改革中康定斯基设计的服装

莫里斯所穿的长袍袖口很宽，袖子也很大，可以让手臂自由活动，更令人震惊的是没有紧身胸衣。这种风格拒用化学苯胺染色生产出来的刺眼、光鲜的色调，而青睐柔和的植物染色，清淡的肉粉红色、鼠尾草绿、靛蓝色和出名的“亚雷利绿”(greenery yallery)，这些颜色在吉尔伯特和苏利文的小歌剧《耐心》中受到了讽刺。类似的奇异风格开始出现，很快就开始影响时尚。1875年开业的伦敦“自由”(Liberty)百货公司，其市场策略以具有工艺美术风格的纺织品、服装和室内装潢方面的的商品生产为基础，连同进口的日本工艺品一起，这在艺术家和鉴赏家们中是时尚而富有影响力的。到十九世纪末，因为美国和欧洲的服装改革，唯美主义服饰已经与各种运动融合在一起，提倡用理性而保健的服装去替代十九世纪末流行的紧身胸衣、裙撑和笨重的材料。

由威廉·莫里斯发起的工艺美术品运动是对1851年在水晶宫大展览上展出的丑陋工业设计的反击，旨在宣扬一种不同的美学观念。这些想法同样是极受欢迎的，莫里斯本人也向富有而附庸风雅的资产阶级家庭推销投其所好的艺术纺织品、墙纸以及家具。瓦西里·康定斯基1887年造访



图27 1904年在亨利·冯·海泽勒家的慕尼黑“圣人”团体(Enorms),左边是斯特凡·乔治,右起第二个是打扮成荷马样子的卡尔·沃尔夫斯凯尔

伦敦时偶然碰上了工艺美术品运动,当时德国的服装改革运动羽翼已丰,他正和他的情人、艺术家加布里埃莱·明特一起为她设计很有艺术品味的衣服。由康定斯基画的裙子是暗绿色的,配一件淡绿色的短上衣,这件衬衣装饰着中规中矩的花形刺绣,而上衣则以绿叶图形装饰并用银针和链子扣住。1902年,加布里埃莱·明特穿着一身改革派风格的服装拍的照片也刊登在《装饰艺术》(*Dekorative Kunst*)杂志上,这套服装是由马格丽特·冯·布劳希奇设计和剪裁的,马格丽特是一位慕尼黑女工艺家,在将刺绣变成一种高雅艺术的过程中,她居功至伟。[27]

在慕尼黑还发现了第五种类型的波希米亚装束:化装舞会的衣服。在“施瓦本女王”弗朗西斯卡(芬妮)·楚·雷文特洛伯爵夫人的日记中,描述了她和她那些尼采派的朋友设计和参加的化装舞会。离经叛道的阿尔弗雷德·舒勒常常打扮成罗马妇女的样子出现,有时候还跟芬妮·雷文特洛扮成同性恋一起参加。曾经在一次化装舞会上,芬妮打扮成一个衣衫褴褛

的吉卜赛女郎，穿一件很大的农民式长衣，鲜艳的蓝色裙子的一侧掀起来，露出衬裙、赤裸的大腿和系着红色丝带的鞋子。她松散的头发用一条乡土的红色头巾绑住，还戴着一对金耳环。另一次舞会中，一位作家记得她曾经穿了一套土耳其服装，一条很长的蓝色平纹绉纱像头巾一样地缠绕在她头上，她穿着镶满金色金属片的裤子，两只脚分别用两张男人的手帕包裹住。她的男朋友祖赫每晚都以不同的服装出现，而她自己穿着荷兰服装和另一个年轻的爱人罗德里希·胡赫出现在别的聚会上；有时，他们三个装扮成现代希腊青年去参加舞会，身穿黑色的紧身套衫，头戴红色花环，腿上绑着十字交叉的缎带。[28]

芬妮从来没有很认真地对待这些改装。相反，若尔热特·勒布拉克真正严肃地把自己看成缪斯，为了和她的情人梅特林克的作品相互应和，还专门设计了一套"象征主义"的服装。在他们第一次相遇时，她设计了一套"很有梅特林克小说中人物梅丽桑德风格的衣服……我拳曲的头发像刨花一样颤巍巍地堆在头上，而一袭金色花朵图案的曳地天鹅绒长袍则给我增添了几分神秘"。[29]在这个阶段里，若尔热特·勒布拉克常常身着奇装异服，她照凡·艾克、梅姆林或者昆丁·马西斯的哥特式绘画中的服装依样画葫芦做出衣服来。"我依然能回忆起我自己在冬日穿过布鲁塞尔大街，"她写道，"穿一件紫色的天鹅绒衣服，上面装饰着借用自十字褡的金色穗带。我后面拖着长长的裙裾……等于认真地将人行道扫干净……回到家里，我看起来像戈佐利画上的天使。弗兰·安吉利柯、伯恩·琼斯和沃茨都是我的模特。我常常身着天蓝色和金黄色的衣服。"[30]

1896年，《波希米亚人》宣布了十九世纪三十年代浪漫主义的男子时尚在巴黎的复兴：

> 裤子在脚踝部位紧紧扎起来。黑色的天鹅绒上衣是威尼斯式的……领带松松地打一个结，最后与一顶有几分痞气的帽子搭配起来便大功告成，就像是给这个长发飘飘的浪漫脑袋戴上了光环，这就是世纪之交蒙马特尔艺术学生的形象，他是蓄意打扮成1830年的样子……缪尔热又走红了。[31]

女性波希米亚"在风格上不那么坚定；她们受到大众流行的影响，用象征主义诗人的颓废幻想设计了咪蜜那种式样的衣服"。阿瑟·兰塞姆在伦敦

的波希米亚人那里发现了相同的趋势。例如，在他的第一次波希米亚聚会上，女主人的衣着给人的感觉，就像佳吉列夫的《俄罗斯芭蕾》(*Ballets Russes*)里的一个报幕员。“她穿了一件橙色的外套，松松地套在一条绿色的裙子上，橙色的丝织品上缝满了黑色的流苏，就像红色印度裤子上的褶边。”[32]

1911年佳吉列夫的《俄罗斯芭蕾》风靡整个西欧，随后女服装设计师保罗·普瓦雷将野兽派的色彩和“东方”风格引入了流行服饰中。那些时髦漂亮的社交女性开始戴无边帽，穿颜色花哨的束腰长外衣，她们的珍珠挂链和下端系着流苏的小珍珠链，本来是用来装饰长沙发上的靠垫的。普瓦雷也将一些服装改革的理念融入了她的设计中。当若尔热特·勒布拉克在布鲁塞尔将自己打扮成波希米亚的缪斯女神时，贵族时尚的领导者也在巴黎沿袭了同样的路线。1896年，马塞尔·普鲁斯特的朋友罗伯特·德·孟德斯鸠出版了一卷象征主义诗歌《绣球花之精华》(*Hortensias Bleues*)，拉·维尔·拉鲁夫人受到本书的灵感激发，委托设计师雅克·杜塞为其制作了一件简单的公主式样的衣服，上面绣上了这些花。德·孟德斯鸠的堂姐格雷菲赫伯爵夫人，在他的建议下，也穿了一件缝饰着白缎绣球花朵的天鹅绒晚礼服。[33]

一战后，多莱丽娅·约翰那与众不同的富有艺术气质的外表影响了一代切尔西艺术学院的学生，她有几分审美品味，又有几分吉卜赛气质，还有一点乡土气息，一直穿着褶皱裙和合体的紧身上衣，并且余生一直如此着装。她用漂亮随意的材料给孩子们做衣服，但她的儿子罗米利描述了他是如何痛恨那些“粉红色的刚刚齐腰的围裙，让我们裸露着脖子；棕色的灯芯绒裤、红色的袜子和黑色的长靴”。他的姐姐则穿着“暗黄色的羊毛衫……番红花黄的及踝袜子，方头的黑色便鞋”。[34]妮可莱特·德瓦认为这些时装设计是因为奥古斯都画不出当时的时装，所以要求他的一家子都要和他的创作相吻合：“使用的材料是历代艺术家们最钟爱的；为了追求皱褶的优美，以及折缝处的高光部分和折痕处的色深而使用棉绒。山东绸也是另一种他们最喜欢的材料，这种布料染色后干净、明亮，发出微光的表面能够凸显下面的身体。”[35]

就连最不喜欢出风头的格温·约翰也花了很多心思在外表上，据艾丽西亚·福斯特所说，为了设计一种介于时尚和波希米亚风格，或者说“富有



Poor things, they couldn't think of any fancy-dress for the Bohemian Arts Ball.

图28 1934年《笨拙》周刊讽刺波希米亚服装的漫画

艺术感"的风格之间的服饰,她去巴黎的玻玛舍百货公司①选购一些服饰。[36]她的服装中有一件很长的不束腰黑色天鹅绒"杰凯特"(jacquette),这种剪裁是反潮流的,但是制作服装的天鹅绒面料却又是很流行的,跟1906年她身着的灰色和粉红色的丝织品一样。[37]

1912年,妮娜·哈姆内特剪去了长发,因为短发在当时的斯莱德艺术学院的女生中很流行。她们被称为"剪发一族",而且这一行为标志着剪发者是有艺术品味的激进女性。妮娜·哈姆内特的衣着也同样是波希米亚风格,她的自传中有许多对自己奇装异服的描述。例如,她这个时期记载着:"我在大白天就戴着牧师帽,格子布大衣,红面的裙子,就连纽扣眼也染了红色……我穿着白色的长袜和男人的软舞鞋,在托特纳姆考特路上吸引了无数目光。一个人必须做点什么来庆祝她获得自由和挣脱家庭的束缚。"[38]几年后,在巴黎,她穿着平跟鞋,上面系着金属带子,还有各种各样令人不可思议的鲜艳的长袜子,有的甚至是格子花纹的。她也拥有一件立体主义的无袖短上衣,有橙、蓝、黑三色,由罗杰·弗莱的欧米茄工作室设计,战时她曾在那里工作一段时间。

① Bon Marche,法国巴黎最古老的百货公司。——编注

二十世纪二十年代，作为一个波希米亚人，她扮演了许多角色。在米歇尔·乔治—米歇尔二十年代的小说《蒙帕纳斯人》(*Les Montparnos*)中，他描述了她早晨穿得像工作妇女——灯芯绒的裤子，蓝色的衬衫——这时她是严肃的画家。稍后在白天，她可能会打扮得更加有异国情调，和她的法国波希米亚朋友去喝开胃酒。晚上，她也许会穿上从富有的上流社会朋友那里借来或人家赠送的礼服，和她们一起去时髦的"边缘波希米亚人"夜总会。[39]

对于奥特琳·莫雷尔来说，服装也是创作一个独特形象的必不可少的道具。她的服装十分戏剧化，有时候模仿她自己的素描，有时候模仿绘画，有时候借鉴真正的舞台服装，这些衣服由她的女裁缝布伦顿小姐用粗针脚假缝起来，也没有衬里。[40]了解莫雷尔生命中最后的日子的斯蒂芬·斯宾塞，描述了她是怎样打扮得像一个十八世纪的牧羊女，穿着古老的丝绸和缎子，当她出门时，"她拿着缠着丝带的牧羊杖，带着两三只北京小狮子狗。在大街上看到她的人总是大吃一惊"。这时候"她常常看起来一副要散架的样子，头发像帘子一样出奇不意地掉下来盖住一只眼睛，或者她的紧身胸衣突然破裂了，常常一副全身行头马上要土崩瓦解的样子。有一次她正在说话，一只巨大的耳环突然掉进了她的茶杯里，她把耳环捞出来戴在耳朵上，一点都没有打断自己所说的东西"。[41]

一战前，可以在巴黎发现各种样式的波希米亚服装。雷蒙德·邓肯，伊莎多拉·邓肯的弟弟，管理着一个舞蹈学校，常穿着手工编织的古罗马长袍、拖鞋和头巾到处行走。格特鲁德和里奥·斯坦穿着棕色的灯芯绒裤。[42]当妮娜·哈姆内特遇到阿梅多·莫迪利亚尼时，他依然身着整套十九世纪九十年代波希米亚式艺术家服装，棕色的灯芯绒或黑天鹅绒套装，五颜六色的领巾和宽边帽子。毕加索很赞赏他的品味，他说："在巴黎唯一一个知道怎么穿着打扮的人，就是莫迪利亚尼。"[43]这个时候毕加索自己穿着"黑色条纹裤，一件短上装，也是黑色的，敞开着，露出一根很宽的、粉红色的腰带，完全是一副斗牛士的打扮"。[44](至少，这就是马瑞娜·沃罗比约夫对他的印象，尽管这身衣服感觉更像是在化装舞会上穿的，而不适合日常生活。)

而另一方面，一些艺术家竭力想让自己与化装舞会式服装保持距

离。曾在著名的“黑猫”卡巴莱里演奏，与苏珊娜·瓦拉东有过一段热烈的爱情的作曲家埃里克·萨蒂搬去了郊区，他喜欢穿不引人注意的中产阶级服装。[45]这个时候，先锋派已经抛弃了波希米亚风格。他们不再热衷于按照波希米亚人的典型模式穿衣。毕加索爱穿“蓝色的工作服，这些被如此缝补和浆洗的工作服，似乎暗示着毕加索对柔和阴影的一种试画，那些阴影是被下面一件白点红棉布衬衫衬托出来的，这是他在圣皮埃尔广场花了99生丁买的，他还喜欢穿帆布鞋，戴帽子”。[46]无庸置疑，艺术家们接受了工作服，只不过意味着开始一种将自己打扮得像艺术家的方式，就像常常发生的那样，时尚界接受了这种变革——这种情况，也被香奈尔对工作装时尚的转变所证明。

格林尼治村在二十世纪二十年代的服装样式紧随1917年俄国十月革命，也倾向于革命服装：

> 妇女们发明出一种有地方特色的服装……头发剪成了荷兰式波波头，帽子拿在手里，一件鲜艳的工作服(常常装饰着一些俄罗斯的亚麻制品)，衬衫比当时流行的式样要短，脚上是灰色的长棉袜和拖鞋，她们稳稳地立足大地，腹部微凸——因为她们没有穿紧身胸衣，并且节食还没有流行起来——她们看起来空前地结实……但是……一些妇女更愿穿紧身合体的有巴斯特·布朗式翻领的衣服……男人们通常更加传统，但也很随意，不受拘束。他们没有留长过衣领的头发，但是头发长得已经远超过当时的时尚。在他们中间也有一些人穿俄式制服。[47]

激进主义者穿着这种服装主要是表明态度，但是在二战时期，在服装上反抗世俗可能引起致命的后果，加利福尼亚的年轻美国黑人设计了“阻特装”(Zoot Suit)：长长的有褶裥的上衣，下身是极为宽大的裤子，但裤脚收口处却很窄，戴着男式软呢帽，装饰着表链——这种服装激怒了当局和公众，引起了暴动甚至死亡，因为年轻人(如果不穿制服)会被错误地看作是逃避兵役者。[48]

这些年轻人都是些穷人，常常是些从美国南部迁向洛杉矶的失业的黑人小团体。他们不是波希米亚人，但是，就像曾经发生过现在又发

生的那样，青年中产阶级男女们从最初的"街头服装"中创造了波希米亚风格。在被德军占据的巴黎，反抗德军的青年爵士乐迷（"Zazous"）借用了"阻特服"的风格。这些年轻人穿着长衣和紧身裤子，头发用色拉油抹得油光水滑，他们的女友设计了一种"流浪"风格的服装，外套用便宜的马驹皮做成，圆高领运动衫，裙子用保险大头针扣住，穿着抽了丝的长袜子。每个人都带着一把卷起来的伞。[49]

甚至在纳粹德国，美国的流行音乐，尤其是爵士乐也成为了叛逆的青年男女们追随的焦点，他们主要来自中产阶级的家庭，逃避青年纳粹运动，称自己为"摇滚青年"(Swing-jugend) 或者"雪绒花海盗"(Edelweiss Pirates)。他们聚集在半秘密的团体中，最初在汉堡，后来在其他一些城市里，他们在那里听各位美国爵士巨星所谓"堕落的犹太人"音乐，并采纳了一种风格来表达他们的反抗。男孩们"因为留长发而获得了信任，头发常常长至衣领……通常他们穿着长长的格子花纹的英式运动夹克，厚厚的绉绸底鞋子，系着艳丽的领巾，戴一顶卷边软毡帽，一把伞悬在手肘上……女孩们则中意长长的、飘逸的发型，她们画眉、涂口红，也给指甲上蔻丹"。[50]

二战后，波希米亚主义渗进了许多新的青年运动。战后的法国，在压抑的保守主义时期，存在主义与服装、道德的自由联合起来，存在主义复兴了彼得吕斯·博雷尔的极简风格的黑色都市美学观（尽管西蒙娜·德·波伏瓦认为这种观念源自意大利纳粹党的服装[51]）。流行歌手与存在主义运动有非常密切的关系，朱丽叶·格雷科回忆自己是怎样素面朝天，长长的直发，看起来勇敢而自由，她成名后马上就不再穿粗呢外套和方格花纹的裤子，至少在她的表演中，她以最简单的样子出现，浑身上下全是黑色，长长的袖子，高高的衣领。这表明了她青睐"存在主义"，但也意味着一个传统的复苏。因为法国音乐厅和卡巴莱（最著名的要数埃迪特·皮亚夫）里流行的"香颂"为哀伤动人的"老巴黎"歌曲设计了一套独特的视觉形象，黑色的服装衬托了她们白色的脸、红色的嘴唇和漆黑的头发。[52]

在美国，垮掉派明确地提到将存在主义视为灵感的源泉，垮掉派中的女性成员设计的服装风格和存在主义者的风格一样迅速变成了大众文化现象和流行时尚。乔伊斯·约翰逊回忆起那个阶段格林尼治

村的风格：

> 哦，这些腰带我在“巫师的学徒”那家店里见过，这个店隐藏在第八大道的小院子里，就像童话故事里的那种鞋匠小铺子……那里有两种非常流行的式样。一种前面用带子束紧，像养鹅女丽娜的腰带，另一种用茶托大小的铜螺旋夸张地固定起来……常与手工编织的粗糙面料做成的阿尔卑斯山农家少女衫搭配……更不用说在脚踝打十字结的拖鞋了，或者最后用一块形状千奇百怪的珠宝点缀一下，那珠宝活像罗夏测验①中的图形，用一根皮条摇摇摆摆地挂着，一直垂到肚子上。[53]

后来，二十世纪五十年代中期她住在格林尼治村时，她和希提·琼斯的服装以泛滥的圆高翻领和舞蹈者的紧身衣为基础，这比紧身衣开始为妇女们大量生产几乎早了十年。到那时，垮掉派女成员的黑色制服已经被广泛接受了，在大众媒体中流行起来，出现在不计其数的卡通片中，出现在奥黛丽·赫本时髦的歌舞剧《甜姐儿》(*Funny Face*)中，甚至出现在美国的一部电视肥皂剧中。

面对自己服装风格的大众化，波希米亚人们的反应是继续创新。乔伊斯·约翰逊描述了画家中一些住在索霍区阁楼里的“老女人”是如何开穿破旧衣服之风的先河，后来穿旧衣成了嬉皮风格的特征。她们穿着“松垮垮的二手店衣服，佩戴着珠链，看起来很有趣”，她们拾起了“二十年代的西班牙梳子和镶着珠子的衣服”……披挂着有刺绣的钢琴纱罩。穿紫色网眼袜，称自己为“垮掉派中的前拉斐尔派”。[54]

在1956年，自由主义恢复了莫里斯独创的一些纺织品设计，在六十年代中期，威廉·莫里斯的影响随处可见，这是“新艺术”(Art Nouveau)美学大潮的一部分。亨丽埃塔·莫赖斯成为了二十世纪六十年代毒品文化的一部分，她穿着阿富汗长袍，压纹天鹅绒长裤，在切尔西的精品店“奶奶上路”(Granny Takes a Trip)和“迷上你”(Hang on you)

---

① Rorschach test，由瑞士精神病专家罗夏于1921年创立的一种投射研究，请被测试者解释墨水点绘的图形以判断其性格。——编注

里购买的衬衣上还有星形装饰品。她的靴子由莫里斯印花布做成;“靴带一直要系到膝盖,至少要花上十来分钟才能穿进去,这得看我到底喝得有多醉……我花了很多时间购物,到古董市场买四十年代的旧夏装、蕾丝裙子和绣花披肩。”[55]这些嬉皮装束看起来浪漫、萎靡、阴郁而轻盈。不只传达了嬉皮士运动的气氛,同时也是又一种把贫穷反其意而用之的服装风格,穿着丢弃的边角残料、二手衣服和异族元素,来表明穿着者的创造力和个性。

朋克将这些向前推进了一个阶段,赋予其新的意义。他们用镣铐、过剩的军服,“垃圾服”、卢勒克斯①和仿豹皮之类低廉的纺织品,以及其他并非服装的元素,如塑料包和保险针创造一种服装拼贴形式。[56]这些既不是高雅的极简主义,也不是嬉皮的生动别致,确切地说,它发展成为一种对嬉皮士“和平与爱”哲学的反抗和愤怒批判。然而,嬉皮士对极端反潮流的元素、不值钱的小玩意以及时尚界所轻视的细节的利用,朋克们却照单全收。

朋克是变成先锋派的垃圾文化,或者说朋克是变成垃圾文化的先锋派。就像达达主义运动试图打破一切艺术规则一样,朋克一心想要破坏的恰恰是时尚的规则。朋克的“粉丝”和追随者们创造了许多引人注目的朋克类型:

> 恋物T恤并非“性手枪”乐队所穿的唯一的标志性服装:折褶裤、笔直的灯芯绒裤子、绒面革的露跟女鞋以及天鹅绒衣领的五十年代夹克,这些乐队都穿过。成员们还亲自进行了一些革新:马特洛克在衣服上巧妙地溅洒上黑色污水管图案,莱登的手绘T恤及“斯特普托式”(Steptoe)服装——小运动衫,巨大的羊毛背心和五十年代的法兰绒裤子。效果是引人注意的,但却难以形容,结合了波希米亚人和流氓阿飞的风格,又有所扭曲。[57]

一个年轻的粉丝描述了她的行为:

> 我憎恨这个世界……每个人都显得道貌岸然,举止优美,但背

①Lurex,一种含有细小闪光金属丝的布料。——编注

> 后才不是这样，我恨这一切……所以我割破自己的衣服，虐待自己，在耳朵上扎眼，把头发染色；我曾经从老太婆那里买到紧身褡，从旧货店买旧衣服……我的仇恨通过幽默表达出来。约翰·莱登走近了我，因为他无法相信我会这样打扮自己，他问我是否曾经去过一家名叫“性”(Sex)的小店，那里面有个叫乔丹的女孩跟我穿得一模一样。[58]

朋克们使肉体和所穿的衣服之间的界线变得模糊，模糊裸体和衣服之间的区别，甚至不认为有任何差别，这恢复了早年与波希米亚艺术有关的先锋艺术的特点：在苏黎世的达达主义运动和二十世纪六十年代格林尼治村的舞台行为艺术就是如此。

脱光衣服的激进行为是波希米亚生活的另一种再现。“大胡子会”的成员有时候裸体，彼得吕斯·博雷尔和他的朋友们赤身裸体地围坐在花园里（这让邻居们很厌恶）。垮掉派在朗读诗歌时也常走裸体路线。有一次，听众中的一个学者问艾伦·金斯堡“赤裸”的意思，他当众剥光了自己的衣服。当被一个扰乱分子指责为胆小时，乔治·克鲁索脱光了衣服。二十世纪七十年代前期，位于伦敦东区贝斯诺·鲁热的“同性恋解放阵线”的成员也大胆地探索过袒露裸体的潜能。他们确实没有钱，但更为重要的是，裸体既是向消费资本主义挑战的一种方式，也能直指人心。

在整个战后时期，相互交叠、各自竞争的青年文化，每一种都有独特的服装风格，这些文化更多地是与流行音乐而不是高雅的先锋派艺术结合起来的。从某种程度上来说，他们各自的许多标记替代了涵盖一切的所谓“波希米亚人”。[59]但是他们继承了波希米亚的传统——将服饰作为异议的符号，然后又将各自的服饰风格融入到大众文化中。

最终，服饰还能成为一个人在刻意成为活的艺术品和彻底疯狂之间掌握平衡的方式。一战期间，有人看到流亡国外的德国弗赖塔格·冯·洛林霍温男爵夫人走在格林尼治村的大街上，打扮得像一个正在游行展览的达达派艺术品，稀奇古怪的服装表明了她精神不正常：

> 她穿一套红色苏格兰彩格呢衣服，苏格兰方格呢短裙恰好齐膝，一件五分袖的开口短夹克，手臂戴满了杂货店买来的手镯——白金

> 色、青铜色、绿色和黄色。她穿着纯白色的鞋罩,鞋罩上还系着一绺通常只用来装饰家具的穗带。两个圆形的红茶罐悬在她胸前,上面镀的镍已经磨损了。头上戴着一顶黑色天鹅绒苏格兰式便帽,上面插了一根羽毛和一些汤匙——很长的冰淇淋苏打汤匙。[60]

有一次,在一个重要的音乐会上她抢了来访歌手的风头,她穿了"一条曳地蓝绿色的裙子,拿一把孔雀羽毛扇子,半边脸装饰着盖销过的邮票。嘴唇涂成黑色,脸上的粉是黄色的,头顶着一个煤斗当做帽子,还在下颌下面打上结,就像顶头盔,两把芥末匙子恰似头盔上的羽饰"。[61]后来,当诗人威廉·卡洛斯·威廉斯拒绝了她的追求时,她剃掉了头发,把脑袋漆成朱红色,并声称这就像拥有了一种新的爱情体验一样。

八十年以后,仍然有人想要成为活的艺术品。二十世纪八十年代早期,利·鲍厄里从澳大利亚来到伦敦,决心成为一名服装设计师。他日益专注于夜总会布景,并在维维恩·韦斯特伍德一些意见的基础上制作了新浪漫主义的装备和服装。渐渐地,他的衣服变得更像是他身体的延伸。跟洛林霍温男爵夫人一样,他在自己剃光了的头涂上颜色,甚至搞出奇异的头式,穿着一些能彻底改变他的形体的行头,例如系着巨大突起的臀部或者裙撑的服装。他甚至实验一些戴在头上的发光电灯泡之类的新奇玩意儿。[62](这个主意曾被卡撒蒂侯爵夫人实施过,她曾是一战前后波希米亚上流社会的一名成员。在一次舞会中,她曾打算以圣塞巴斯蒂安的样子出现。穿着"一副盔甲,上面万箭穿身,每一支箭上装饰着会闪光的小星星,当她出场时,所有的小星星都会亮起来",不幸的是,当这个新奇玩意儿接通电源时短路了,让她惨遭电击。)

利·鲍厄里的每一次出现都是一次表演。他开始变成俱乐部舞台的明星,根据"乔治男孩"所说,"会走的艺术品"渐渐地成为了一种行为艺术。直到他生命的最后他还和先锋舞蹈家迈克尔·克拉克一起合作。(他也为卢西安·弗洛伊德的一系列权威的研究著作做裸体模特。)如果他有先驱者的话,应当是阿尔弗雷德·雅里,利·鲍厄里和雅里一样英年早逝。他死后,一个他的服装和相片展在伦敦的美术协会举行,某个评论家认为鲍厄里的计划,即将他的身体和存在本身变成一种艺

术品的计划是模糊不清的。这些出席私人展览的悲痛的朋友是“纪念某个非常勇敢的成功艺术家的过世，还是向一个误入歧途的的生命志哀，哀悼这个人被将自己一生当作艺术品的展览的想法，以及年轻人对惊世骇俗、乔装打扮的爱好所纠缠，甚至最后为其牺牲，这一点也难以说清”。[63]

很难更简洁地概括波希米亚服装的暧昧之处：波希米亚服装永无休止地在装腔作势和极度严肃之间自相矛盾，波希米亚人政治异见、疯狂和艺术都融入了日常生活的英雄主义之中。

注 释

1 Théodore de Banville, *Petits études: Mes Souvenirs* (Paris: Charpentier, 1882), p.82.

2 Dell, *Homecoming*, pp.84, 102.

3 Margaret Anderson, *My Thirty Years War*, pp.152—153.

4 Thomas Mann, 'At the Prophet's', in Thomas Mann, *Stories of Three Decades* (orig publ in 1904; London: Secker and Warburg, 1946), p.284.

5 André Thirion, *Revolutionaries without Revolution*, trans Joachim Neugroschel (London: Cassell, 1975), p.87.

6 Ibid., pp.87—89.

7 Herbert Huncke. 'Guilty of Everything', in Arthur Knight and Kit Knight (eds), *Kerouac and the Beats: A Primary Source Book* (New York: Paragon House, 1988), p.73.

8 Johnson, *Minor Characters*, p.31.

9 Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), p.153.

10 César Grana, *Modernity and its Discontents*, p.73.

11 关于乌托邦服装后来的发展，请参见Katherine Luck, 'Trouble in Eden, Trouble with Eve: Women, Trousers and Utopian Socialism in Nineteenth Century America', in Juliet Ash and Elizabeth Wilson (eds), *Chic Thrills: A Fashion Reader* (Berkeley: University of California Press, 1993), pp.200—212。

12 Maxime du Camp, *Literary Recollections*, vol 2(London: Remington and Co., 1893), p.91. 他的描述和其他人不同，也无从考证是否正确。他和诺迪埃一样，写的是很久以前发生的事情。

13 Charles Nodier, 'Les Barbus du Présent et les Barbus de 1800', *Le Temps*, 5 October 1832, 作为M.E.J. Delécluze, *Louis David, Son École et Son Temps* (Paris: Didier, 1855) —

书的附录出版,p.431。诺迪埃在三十多年后写的回忆录,除了当时社会对于一些年轻人古怪的希腊式服装的描写以外,是我们关于"大胡子会"所知的唯一资料,也无从考证其可靠性。当时的时髦女性的服装,基于古典的服装风格,所以当时"大胡子会"中的女性,可能并不是穿着黑色的衣服,而还是倾向于古典风格的。所以,哪怕诺迪埃的描述有伪造成分,但仍然是这批离经叛道的艺术家较早的一份文学写照。另外,值得注意的是,这部作品初版于1832年,好像是为了呼应法国青年派的崛起,当时法国青年派之特立独行已经成了全巴黎的谈资。这部作品,可能是成功的浪漫主义艺术家打算说明,他们早在戈蒂埃及其友人之前,就已经和政治异见者唱和了。(作品在十九世纪五十年代再次出版,当时正值1849年戈蒂埃的戏剧大获成功,新闻界对波希米亚人的兴趣方兴未艾之际。)

14 George Levitine, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neo-Classical France* (Philadelphia: Penn State University Press, 1978).

15 Keith Andrews, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1964), p.39.

16 Champfleury, *Les Excentriques* (Paris: Michel Levy, 1855), p.230.

17 Ibid., p.228.

18 Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme* (Paris: Charpentier, 1874), p.94.

19 Champfleury, *Les Excentriques*, p.235.

20 Ibid., p.51.

21 Privat d'Anglemont, *Paris Inconnu*, p.101.

22 对波德莱尔年轻时代优雅美貌的大量描写，参见Eugène et Jacques Crépet, *Charles Baudelaire: Étude Biographique, suivie des Baudelairiana d'Asselineau* (Paris: Vannier, 1906); W.T. Bandy et Claude Pichois, *Baudelaire devant ses Contemporaines* (Monaco: éditions du Rocher, 1957)。

23 Valerie Steele, *Paris Fashion: A culture History* (New York: Oxford University Press, 1988), p.82.

24 Charles Baudelaire, 'Le Dandy', *Écrits sur l'Art*, 2 (Paris: Livre de Poche, 1971), pp.171—176.

25 Charles Baudelaire, 'The Salon of 1846', *Selected Writings on Art and Literature*, trans P.E.Charvet (Harmondsworh: Penguin, 1972), pp.105—107.

26 Stella Mary Newton, *Health Art and Reason: Dress Reformers of the Nineteenth Century* (London: John Murray, 1974)仍然是对英国当时这些运动的最全面描述。

27 Weiss, *Kandinsky in Munich*, pp.96, 124.

28 都引自Helmut Fritz, *Die erotische Rebellion: das Leben der Franziskza Gräfin zu Reventlow* (Frankfurt: Fischer Verlag, 1980), pp.13—14。

29 Leblanc, *Maeterlinck and I*, p.26. 珍妮特·弗兰尼的讽刺意味在此特别明显。

30 Ibid., p.27.

31 Joanna Richardson, *The Bohemians*, p.195,quoting Georges Montor Gugil, *La Vie à Montmartre* (1899).

32 Ransome, *Bohemia in London*, p.54.

33 此信息来自1998年的展览 'Mode et Jardin',Musée Galliera,Paris,展览上两套服装都展示了。

34 Holroyd, *Augustus John* (1976),p.474,quoting Romilly John, *Seventh Child:* A Retrospect (London: Heinemann,1932),p.134.

35 Devas, *Two Flamboyant Fathers*, p.40.

36 Alicia Foster, 'Dressing for Art's Sake: Gwen John,the Bon Marché and the Spectacle of the Woman Artist in Paris',in Amy de la Haye and Elizabeth Wilson(eds), *Defining Dress* (Manchester: Manchester University Press,199). 相反的观点请参见Janet Wolff,'The Artist and the *Flâneur:* Rodin,Rilke and Gwen John in Paris',in Keith Tester (ed), *The Flaneur* (London: Routledge,1994),pp.111—137。

37 Foster, 'Dressing for Art's Sake',pp.119—120.

38 Hamnett, *Laughing Torso*, pp.47—48.

39 Denise Hooker, *Nina Hamnett: Queen of Bohemia* (London: Constable,1986).

40 Seymour, *Ottoline Morell.*

41 Stephen Spender, *World Within World* (London: Hamish Hamilton,1951),pp.160—161.

42 Hooker, *Nina Hamnett*, p.41.

43 Charles Douglas (Douglas Goldring), *Artist Quarter*, p.112.

44 Vorobev, *Life in Two Worlds*, p.187.

45 参见Shattuck, *The Banquet Years*。

46 Douglas, *Artist Quarter*, p.46.

47 Cowley, *Exile's Return*, p.70.

48 Stuart Cosgrove,'The Zoot Suit and Style Werfare', *History Workshop Journal,18* (Autumn 1984).

49 Paul Webster and Nicholas Powell, *Saint Germain des Prés* (London:Constable,1984), p.96.

50 Michael Burleigh and Wolfgang Wipperman, *The Racial State: Germany 1933—1945* (Cambridge: Cambridge University Press,1991),pp.221—222,quoting *Report of the Reich Hilter Youth Leadership*(1942). 最后,这些年轻人中有些从无法无天变成了恐怖主义,有一伙自称"雪绒花海盗"的人刺杀了汉堡市长。他们被捕后被处决。

51 Simone de Beauvoir, *Force of Circumstance* (Harmondsworth: Penguin,1963),pp.151—152.

52 Jeannette Vincendeau,'The *Mise en Scène* of suffering: French *Chanteuses Réalistes*', *New Formations*, 3 (Winter 1987),pp.107—128.

53 Johnson, *Minor Characters*, p.31.

54 Ibid.,p.210.

55 Moraes, *Henrietta*, p.101.

56 Dick Hedbige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen,1979).

57 Savage, *England's Dreaming*, pp.187—188.

58 Ibid.,p.144.

59 参见Ted Polhemus, *Street Style* (London: Thames and Hudson,1994),*passim*。

60 Anderson,Margaret,p.178.

61 Ibid.,p.149.

62 Cecil Beaton, *The Glass of Fashion* (New York: Doubleday,1954),pp.175—176.

63 引自 Sue Tilley, *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon* (London: Hodder and Stoughton,1997),p.292。



10



波希米亚之爱

肯尼斯告诉我美国最新的极端狂热团体——彻底的性放纵。"这是摧毁这个可悲文明的唯一手段。"我说。

——乔·奥顿，《日记》



波希米亚人生活放荡,奇装异服,公然违反大众行为举止的准则,这深深冒犯了资产阶级社会,但更让资产阶级恼火的是:他们的外表暗示了他们的私生活也无法无天。他们嘲笑资产阶级家庭价值观,炫耀自己离经叛道的行为,把自己的私事置于光天化日之下。最关键的是波希米亚人挑战了性习俗,因为波希米亚人的性爱并不限于家庭内部,也不用躲躲藏藏地去嫖娼或搞变态性爱,性就是波希米亚的核心。波希米亚人嘲笑见不得人的性爱,直接挑衅社会习俗。波希米亚人大举突围,置性爱于光天化日之下,也让性爱充满了整个波希米亚王国。

许多波希米亚人把性爱体验当作创作素材创作出了自己最有挑战性的作品时,其影响更为深远。对性爱充满想象力的探索深远地改变了人们对性别、身份的想法,也改变了现实本身。

1831年,由大仲马创作的剧本《安东尼》(*Antony*)首演时就引起了一场风波。该戏的男主人公象征叛逆的艺术家,其原型是拜伦和悲剧诗人托马斯·查特顿。这位主人公安东尼爱上了一位有夫之妇阿德拉·德尔维,而她也以柔情相报,于是安东尼高贵地刺死了她,以保全她的贞洁,并证明自己不愧于浪漫主义主人公:"天生罪人"的称号。许多年后,这出戏重新上演时,泰奥菲勒·戈蒂埃也出席了。他回忆起由阿尔弗雷德·德·维尼的情妇玛丽·多瓦尔和伟大的男演员布洛卡吉领衔主演的那场著名的首演,并写道:这出戏是一场彻底的"现代爱情":一个堕落的女人注定会遇上一个"致命的男人"。[1]

"现代之爱"就是浪漫之爱。浪漫主义运动让感情超越理性。与十八世纪的"理性"相反,浪漫主义之爱表达的是"情感",就是真挚真实的感情。

这是现代社会的巨大矛盾和对现代社会的嘲弄：代表理性和理智思想的科学进步一面改变物质世界，一面却释放出前所未见的反理性和暴力。浪漫主义就是这种情绪的一种表达。浪漫主义以主观和情感作为评判标准，站在科学客观主义的对立面。

戈蒂埃所说的“现代之爱”表达出两性关系以及性别概念的危机。乔治·桑在她1833年出版的小说《莱利娅》(*Lélia*) 中探索了这个性别认识危机中的痛苦所在。与小说同名的女主人公讲述了性冷淡如何使她成为了虐待成性的野兽，她虽然渴望放弃肉欲之乐，但无法割舍；她说极端的理性使她灵肉分离，在世界上茕茕孑立：“冷冰冰的理性使得我一点都不像女人，而我思想之活跃又让最热情的男人也望尘莫及。”[2]

乔治·桑已经是一位成功的作家，她也是一位名声不佳、离经叛道的年轻女子，离开了丈夫，和一大串情人先后公开同居，她的第一位情人是米尔·桑多。然而，她在生活中看似享受着自由，其实未必。人尽皆知，她常穿男装，尽管她后来一口咬定这是为了可以独自游览巴黎，如果不穿男装，任何中上层阶级的女性，不管多么自由自在，都不可能独自逛巴黎。但她穿男装其实有更不同常理的暗因。她和肖邦以及阿尔弗雷德·德·缪塞的关系也一言难尽，她在男女二人世界中年纪较长，也是发号施令的一方，而她的伴侣却是软弱，甚至毋宁说阴柔的男人。她的阳刚气如此明显，甚至有流言说她是同性恋，例如阿尔弗雷德· 德·维尼就醋意大发地认定乔治·桑和他的情妇玛丽·多瓦尔的情感实际上是性关系。

乔治·桑在《莱利娅》中对性爱的探讨提出了性爱之乐和男女不同的关系这个恼人的问题。泰奥菲勒·戈蒂埃在两年后出版的《莫班小姐》(*Mademoiselle de Maupin*) 中就以此为主题。书中男主人公达尔贝特对莫班小姐暧昧的感情在某种程度上隐喻了艺术家对艺术的热爱。在该书的扉页上，戈蒂埃鼓吹“为艺术而艺术”的原则。皮埃尔·布尔迪厄曾指出：实际上，浪漫主义激情就是将“为艺术而艺术”的理念色情化，将身处艺术家地位上不可能实现的事情转化成爱情去实现，[3]当然，这部小说所写的都是玄思冥想那实际并不存在的“现代爱情”。但是这部小说的影响不止于此，在探索两性的本质以及性别区别这些暧昧的方面，这本书比弗洛伊德的探索早了数十年。

《莫班小姐》的故事背景设定在十七世纪，讲述了一个三角恋爱故事。达尔贝特和他的情妇罗赛特在一座乡下庄园中遇见了一位神秘的少年泰

奥多尔,并都被他奇妙地迷住了。故事的高潮是泰奥多尔在业余戏剧表演中扮演女人,达尔贝特惊恐地发现自己爱上了这个"男人"。不过泰奥多尔当然是个女人——是莫班小姐女扮男装。这就成了一个双重的谬误,达尔贝特爱上了异性,却认定自己是爱上了同性,而罗赛特也迷恋泰奥多尔,并认为自己爱的是男人。"这出戏剧故事的核心是男女同性恋,但剧中没有人承认同性恋关系。"[4]

戈蒂埃自知青年时代长相俊美,后来年华老去,他告诉女儿朱迪丝说男人都不该在三十岁之后照镜子。(1869年,在他死前两年,路易丝·科莱形容他"嘴唇浮肿,脸就像一张蜡面具……嘴唇肿得几乎夹不住雪茄"。[5])因此,毫不奇怪,他在《莫班小姐》中大写特写男性之美,被读者看作自恋。不过,如此评价这部小说未免有失公允,这部小说运用了经典的传统戏剧性情节吸引观众,逐步展开对两性模棱两可之处以及两性本质的探索,虽然支离破碎,却使人印象深刻。该书探索两性身份的方式相当超前,几乎凑不出合适的台词。例如泰奥多尔自省的那段文字就真正混淆了男女之间的区别:"我不知不觉中丧失了性别的观念……几乎完全忘了,或是隔很久才想起我是个女人……说真的,我不属于男或女……我属于无名的第三性,和他们都不同。"[6]更触犯社会习俗的是,达尔贝特深陷不伦之爱的痛苦,坦白了希望变身为女人的欲望,这个欲望通常被男人深压在心底:"曾有山上的大蛇使预言家忒瑞西阿斯变男为女,我最希望的就是:如果能遇见那些蛇就好了。"[7]

在性别模棱两可的语境中,同性恋在这本小说中显得最为浪漫,这不足为怪。因为同性恋是最冒天下之大不韪的色情之爱,远远超过了其他性爱,不能再算是时髦的小罪过,而是成了真正可怕的罪恶。达尔贝特讲述他对泰奥多尔的激情何等强烈时,几乎以同性恋的恶名为荣:

> 这感情就像奸诈的斯芬克司一样诱人,笑容诡异,声音亦男亦女。我面对这种情感,甚至不敢试着解开这个谜……我爱着,也被爱,这是可怕的。无处容身的爱情……即使最铁石心肠的登徒子也会认为这种感情是不可理喻、不可饶恕的,除此以外,我还有什么正常的激情吗?[8]

同性恋实际上是所谓"现代爱情"的必然结果。因为"现代爱情"永远是致

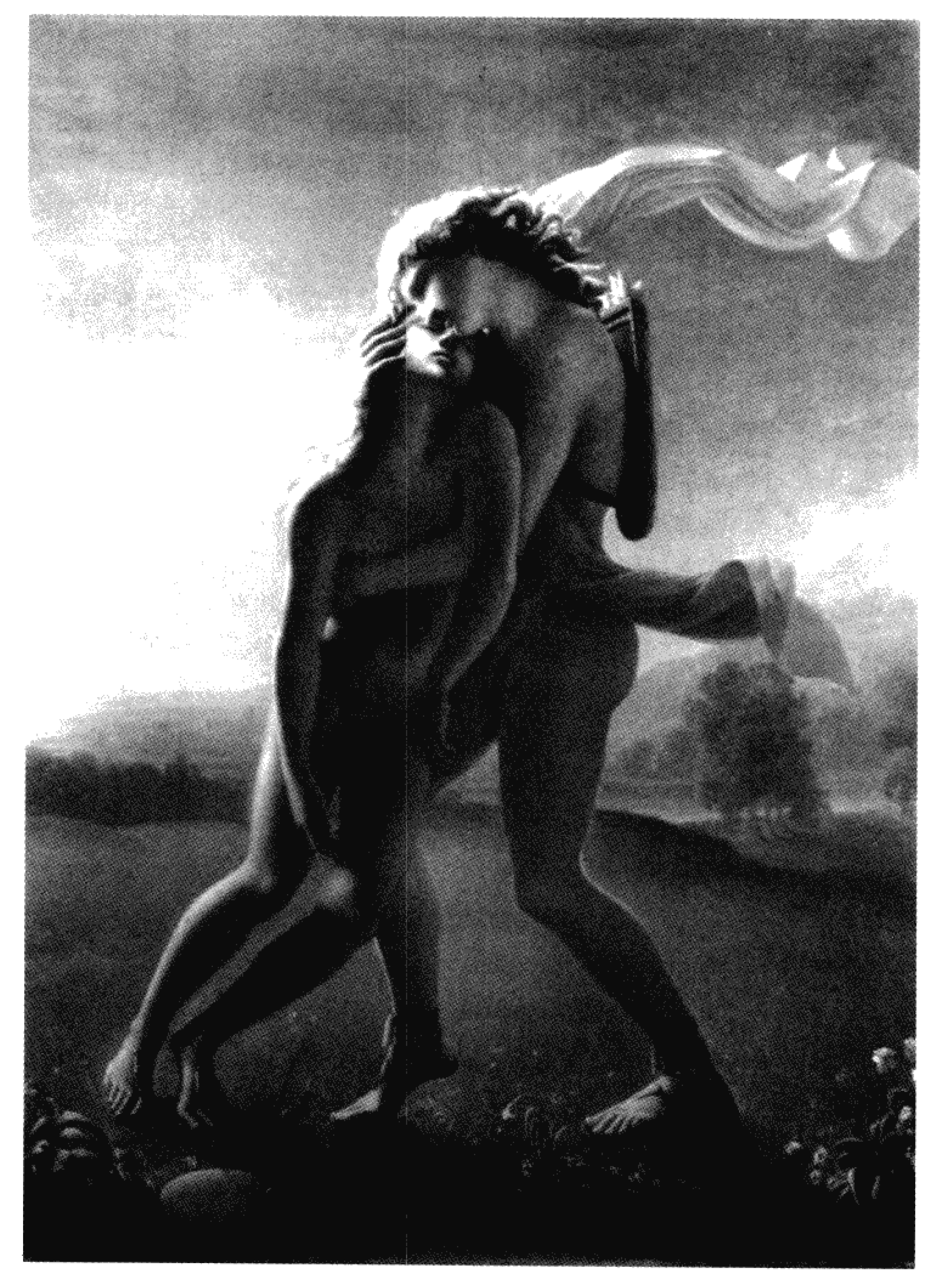


图29 《雅辛托斯之死》,让·布洛克的油画,1801年,藏于普瓦提埃圣十字博物馆,布洛克是“大胡子会”中的一员,这幅画预见了波希米亚之爱中的同性恋元素

命的,社会所不容的激情:事关叛逆、宿命和死亡的性爱。

和戈蒂埃的作品创作于同一年的巴尔扎克的《幻灭》和《交际花盛衰记》描述了伏脱冷的传奇。这个人物既是罪犯,也是牧师和警察,他的原型是臭名昭著的夏尔·维多克。维多克在现实中是一个苦役犯,后来当上了警长,其回忆录于1828年出版。这本众人争读的回忆录没有提到一点异常的性爱,实际是根本就没有提到性爱。不过,巴尔扎克所写的伏脱冷却是个同性恋。

伏脱冷是个邪恶的人物,他天生力大无穷,诡计多端,且英勇过人,他对于这两部小说中的主人公吕西安·德·吕邦波莱这个年轻的、性格有缺陷的人的爱情也是痛苦的,甚至是悲剧性的。未来的诗人吕西安与伏脱冷相反,是一个柔弱的、女性化的、自恋的花花公子。尽管他本来爱的是政妓爱瑟,却难以抗拒地迷上了伏脱冷的力量,似乎听命于他。吕西安自我中心主义的消极与伏脱冷的领袖魅力正好形成对比,展示出暧昧的男性气质这个让人不安的问题。

伏脱冷并不能被称为波希米亚人,却预示了波希米亚人反抗资产阶级这场方兴未艾的斗争将会欣然接受一切无法无天的行为,包括变态性行为。十九世纪的波希米亚男人不但狎妓,而且公然与情妇同居,拒绝遵从资产阶级婚姻制度。波希米亚女人也主张女人应和男人一样享有性生活的自由,只不过女人要难得多。大众眼中的波希米亚传奇看到的往往是波希米亚生活中的醇酒美人、舞榭歌台。然而,尽管大部分叛逆的艺术家自然是异性恋者,但在这安心的欢快生活背后暗流涌动:同性恋和双性恋是波希米亚生活的重要特点。

如果有某个团体对于资产阶级的性观念和性习俗置之不理,甚至主动挑战,那么,性爱异常的人自然会慕名而来。然而,在波希米亚圈子中,同性恋能产生却不仅仅因为波希米亚有得天独厚的环境。波希米亚人们意识到变态的性取向和艺术创造力之间可能存在着让人不快的关系,但马上又否认这一点。[9]变态的性取向不仅仅叛逆,还深入体验的禁区,人们站在新的立场上,对男女身份有了更好的认识。正如评论家保罗·施密特所写:“作为同性恋,甚至双性恋者,你会意识到人活着并不是只能做异性恋,会认识到你还有别的可能,别的立场。”[10]施密特认为,同性恋把性爱与繁衍子孙的问题截然分开,因而,不管时间

怎样流逝，同性恋将会成为或者至少有可能成为非凡、奇特、升华的永恒欢乐。西方文化宣布同性恋非法，斥之为精神错乱。因此，同性恋就意味着被人疏远和排斥。其实，人们本可以更积极地看待同性恋：这是一种潜在的新奇文化，男女同性恋者被人疏远，身处社会边缘，这就让他们的观点独特，能从不同的批判角度看问题。[11]

新的大都市生活使得男人能不能继续存在也成了问题。夏尔·波德莱尔曾说过，在迷宫般的都市中，新女性变得更为男性化：例如女同性恋者、女劳工和娼妓。同时，这个奇妙的社会也使得男人女性化。他观察都市社会后发现，那些色情狂的花花公子，或者说波希米亚人，不管是不知名的作家，还是追赶时尚的消费者，都有某些女性特点。沃尔特·本雅明研究了这个棘手的问题。他认为都市里花花公子优柔寡断、采芳猎艳，这实际上表现了他们的软弱无力：他们把结婚成家无限制地拖下去。[12]

戈蒂埃虽然对阴柔气质着迷，但这并不意味着他会研究产生这种气质的原因，对此研究的是本雅明。他及友人们主要关注的似乎是从原则上研究性快感的范畴是不是可以进一步扩展。龚古尔兄弟记录了一段对话：戈蒂埃赞美一位性感的女人，“这女人这么年轻，压根不打算生孩子”。然而福楼拜还不肯认输，他“面孔通红”，以独特的沙哑嗓音宣称“美丽绝不是色情……性爱根本上是由某些未知原因造成的，性能使人们兴奋，但很少产生美”。[13]

还有些波希米亚人，如杰拉德·德·内瓦尔和亚历山大·普里瓦·当格勒蒙就一直是单身汉，人们对于他们的性生活几乎一无所知。[14]戈蒂埃的朋友夏尔·波德莱尔就更为暧昧。他比戈蒂埃年轻十岁左右，一贯叛逆，是个惯于逢场作戏的老手、资产阶级的死敌和波希米亚人。波德莱尔是一对夫妇的爱子，他的母亲很年轻，而父亲年事已高，在他六岁时就去世了。波德莱尔的母亲后来再嫁给了一位潇洒的军官，她对这位军官的感情比对波德莱尔的父亲要亲密得多。在三人关系中，波德莱尔因恋母情节而妒火中烧。这位继父奥皮克将军反对波德莱尔以从事文学作为理想，更糟糕的是，波德莱尔感到母亲对他的爱被夺走了。

波德莱尔成了家族败类，终其一生如此，他一生中饱受贫困之苦（这多半是由于他挥霍无度，甚至法庭判决他不得管理自己的事务），

梅毒也折磨他多年，最后把他弄死方休。他一生都是“未成熟的人”，从未能安顿下来，过上体面的生活；他在文学界也经历了无穷无尽的困难和失望；他的情妇是黑白混血儿，他还总是要逃离一个接一个肮脏的住处以避开那一群债主。他生活中所有这一切都质问了既定的正常秩序、资产阶级的习俗以及庸人的沾沾自喜。戈蒂埃只是以离经叛道的行为自娱，而波德莱尔则纵情投入，实践了流浪汉以及天生罪人的角色。[15]

他的友人日后在回忆时心醉神迷地肯定波德莱尔年轻时非常美貌。泰奥多尔·德·邦维尔迷醉地写道：“要说哪个人配得上‘魅惑’这个词，那就是他。”并描述他的美貌为“既男子气又童真……看着他，我就看见了前所未见的景象，一个我梦想中完美的人”。[16]戈蒂埃对波德莱尔的长相则较为坦率，“他的眼光有些太直”，他的嘴唇“就像达芬奇所画的那样，既充满欲望，又饱含讥讽……他的鼻子纤细精美，鼻孔小巧而微微张开，似乎在嗅闻着远方若有若无的香风”。“下巴上生气勃勃的窄缝引人注目，就像雕塑的点睛之笔；双颊刮得很干净，略施粉霜，显出淡青色的柔软的健康肤色；不经意间露出的颈脖像女人一样洁白和优美，衬衫领子向外折起。”[17]另一位朋友回忆说：年轻的波德莱尔很重视仪表，“他的相貌有点女人的轻浮样子”。波德莱尔的手又小又软，指甲修剪得很整齐，让他深感自豪（这癖好和拜伦一样），让他自豪的还有“自己清洁成癖，香气淡雅，施粉也不留痕迹”。[18]

巴黎公社的支持者及共和主义者朱尔·瓦莱斯是年轻一代波希米亚人，他在多年之后邂逅了波德莱尔，并与那些从年轻时就认识波德莱尔的人有不同看法：“他的脑袋像个演员：刮过脸，鼻子发红浮肿，还油光光的，鼻尖好像球根。他的嘴唇虚情假意地笑着，表情紧张……他有几分像牧师，几分像主妇，几分像戏子。说到底，他就是个戏子。”[19]他的朋友们常感觉这个时代的他像个牧师——大概是一个脱下僧袍的牧师。[20]确实，在瓦莱斯不留情面的描写中，他很像一个老糊涂的男同性恋。

还有些与波德莱尔断袖之癖有关的说法。他对母亲一往情深，虽然毫无结果，但这的确可以把他变成同性恋。人们从他的一些诗歌中也读出了同性恋的意味。没有人知道他和情妇关系的底细，他的友人、

摄影师纳达尔暗示说波德莱尔是处男(尽管让他送命的是梅毒)。他之所以厌恶女人,很可能部分是想抵抗自己内心的女性气质,[21]他一贯热衷于追求时髦,这同样说得通,因为自鸣得意的浪荡客也是个古怪而暧昧的性别身份:首先,浪荡客不分男女;其次,在十九世纪三四十年代,同性恋在巴黎的浪荡客之间也是屡见不鲜。[22]

在世纪之交,威廉皇帝治下的德国出现了一股空前激进的反主流文化。在慕尼黑和柏林的表现主义者波希米亚团体中,戈蒂埃所谓的"现代爱情"发生了巨大的改变。浪漫主义激情就意味着宿命毁灭这种理念正在消亡,另一种观念取而代之:性爱就是性解放。这是从悲惨到迷醉,从命定毁灭到乌托邦,从感情到欲望的转变。

德国波希米亚人反抗德皇统治下德国的独裁主义和家长专制的斗争中,无政府主义是一股强大的力量。但精神分析学对"性爱革命"更为重要。当时的波希米亚人弗朗茨·荣格如是写道:"波希米亚生活方式也卷入了二十世纪的大漩涡,所谓'过去的好时光'的社会价值观被打垮,西格蒙·弗洛伊德的精神分析学理念是主要力量。"[23]

在性爱解放运动的中心,惊世骇俗的人物是精神分析学家奥图·葛罗斯,他被称为"性爱之酒神",也是位瘾君子。弗洛伊德的信徒、英国人欧内斯特·琼斯说葛罗斯是"我所见过的人之中最近似理想中的浪漫主义天才的。他还表现出天才和疯人之间确实有相似之处,因为他肯定有疯病,最后的下场肯定是杀人、进疯人院或自杀"。[24]

奥图·葛罗斯[25]本来老实听命于他那位典型普鲁士做派的家长汉斯·葛罗斯,也深得父亲的欢心。他的父亲是一位法理学家、文职官员以及侦探专家(乔治·西默农还在小说中引用了汉斯·葛罗斯在侦探学领域的经典研究)。奥图去学医,并在慕尼黑的克雷珀林精神病诊所当助手。可是在1889年毕业之后,奥图乘船去了拉丁美洲。这时他似乎已经开始服用致幻药品,并且终其一生都如此。

1903年,奥图和弗里达·施洛瑟结婚(她是瓦格纳的信徒,还曾打算在伦敦的汤因比馆做社工)。汉斯·葛罗斯赞成这场婚姻,但是两年之后,父子之间形同水火。这是因为奥图演绎出性压抑以及自由爱情的理论,并毫不犹豫地付诸实施。

奥图和女人们的关系很快就丑闻四起，甚至凶险异常。他在雷吉娜·乌尔曼怀孕之后和她分手，这位女子还指控说奥图在她手边放下毒药，指望她自杀。[26]之后，奥图又身陷阿斯科纳地区慕尼黑人定居点的一系列丑闻中。阿斯科纳位于瑞士意大利语区科摩湖畔，1900年有七个德国人抵达此地，打算建立一个公社，其中有伊达· 霍夫曼和洛特·哈特默尔。她们是自由自主的女人，身穿改良的服饰，披头散发（这在当时绝对是惊世骇俗），并独自出游。在1906年，奥图和洛特有了关系，留在阿斯科纳陪她，埃里希·米萨姆和同伴乔纳斯·诺尔也留在阿斯科纳。洛特心情压抑，有意自杀，当奥图给她毒药时，她没有像雷吉娜一样拒绝，而是轻而易举地给生命画上了句号。

一年之后，奥图又与冯·黎希托芬家两姐妹——艾尔莎及弗里达有染。她们也是激进的、推崇解放的女性。艾尔莎曾是弗里达·葛罗斯的同学，后来嫁给了一位曾是富有工业家的学者埃德加·雅费，他和马克斯·韦伯那个圈子的人有来往；[27]艾尔莎的妹妹弗里达则心不甘情不愿地嫁给了一位英国教授欧内斯特·威克利。

之后不久，奥图就成了两个孩子的父亲，一个是艾尔莎·雅费所生，一个是他妻子弗里达·葛罗斯所生（两个孩子都古怪地起名叫彼得，这暗示了所谓“自由之爱”可能私下里也是剑拔弩张）。不过，奥图最爱的似乎是弗里达·威克利，她对他也一往情深，因为奥图第一次满足了她的情欲。她日后写道，让她激动的是“奥图的幻想，他对人类问题的新见解”。她说自己对奥图深为感激，他给了她新的信仰，就是“人类世界本可以更快乐、更美好、更有爱心，而不是现在这样”。虽然奥图急于让她离开丈夫，但是弗里达拒绝了，她认识到奥图缺乏分清轻重缓急的能力。“他无视日常生活。但是光靠幻想不能活着。他经常搞不清是白天还是黑夜……也许他有点问题；他不能脚踏实地。”[28]

之后两位弗里达又同享另一位爱人：欧内斯特·弗里克。此人后来被指控在苏黎世引爆炸弹。但在他被捕的时候，弗里达·威克利已经和D.H.劳伦斯私奔，并与其共度下半生。弗里达·葛罗斯则生活痛苦贫穷，而她的丈夫奥图·葛罗斯则一意孤行，最终毁灭。

莱昂哈德·弗兰克在初次抵达慕尼黑时也和许多男女一样，被葛罗斯的个性魅力所倾倒，被其所吸引，并成为他圈子里的一员，他还爱

上了另一位圈内人索菲·本兹。葛罗斯反对这种一夫一妻性质的关系，并在1911年和索菲一同前往阿斯科纳，并教唆索菲吸食可卡因，莱昂哈德·弗兰克最后一次见索菲是在慕尼黑火车站：

> 她头发和衣服都脏兮兮的，好像在野外睡了几周。她的面孔干瘪苍白，就像是个死人，出人意料地还剩着口气。哪怕四周站满了围观的人群，大夫（奥图·葛罗斯）还是当众吸食可卡因，过了几分钟又吸了一剂。他已经完全不能自我控制了，他皱巴巴的领子上有血点，鼻孔中流出脓血。[29]

现在该索菲自杀了。葛罗斯不肯让她接受治疗，并给了她毒药，这已经是第三次了。

但此时奥图·葛罗斯的大名已经被瑞士、意大利、德国以及奥地利警方所熟知。警方已经拟定出逮捕令。1913年汉斯·葛罗斯说服柏林当局相信他的儿子是个危险的精神病患者，应当立即发出逮捕令。奥图·葛罗斯被捕并被送进疯人院。

家长对于不肯奉父命做男子汉的儿子使出了最后一招，这也同样是对性爱、无政府主义以及艺术表现主义运动的核心具有象征意义的一击。至少这些运动的青年信徒们是这样想的。这在知识分子界引起了骚乱，弗朗茨·荣格还组织了一场抗议运动，使得奥图在一年后获释，但条件是他要接受魏尔海姆·斯泰克尔大夫的精神检查。[30]

在一次大战期间，奥图·葛罗斯住在布拉格，并在那里邂逅了弗朗茨·韦费尔以及弗朗茨·卡夫卡（卡夫卡曾师从奥图，他那部噩梦般描写监禁的小说《审判》写于奥图入狱十二个月之内）。战后奥图回到柏林，生活一贫如洗。弗朗茨·荣格对此是这样描写的："在柏林十二月的街头，人们能看见一个衣衫褴褛、食不果腹的人，在风雪中穿街奔走。他厉声号叫……双臂紧抱，好让手指和前胸有些热气。人们停下脚步，盯着他看。"[31]奥图于1920年死于医院。

葛罗斯的命运体现了当时整整一代年轻人面临的危机。他打算将精神分析学和激进的世界观相结合，来解决这场危机。威尔海姆·赖希认为，葛罗斯在1908到1909年间就将性欲看作一种受到社会习俗扭曲

的有益的力量，他的研究自此和弗洛伊德分道扬镳。他的观点会得出一个必然结论：宣泄一个人所有的性欲，就是要削弱社会对性欲的压抑，释放性欲本身就是解放。这和威尔海姆·赖希的追随者们在二十世纪六十年代复活的所谓“性爱就能促进革命”的这个讨人喜欢的观点不无相似之处，鼓吹这个观点的是埃里希·米萨姆，1913年他在表现主义杂志《革命》(*Revolution*)的创刊号中罗列了“革命的几种形式”，包括诛杀暴君、艺术创作以及“性行为”。

米萨姆将其一生致力于身体力行。他在1919年巴伐利亚苏维埃共和国中担当领袖角色，1934年被纳粹杀害于奥拉宁堡(Oranienberg)集中营。他热情洋溢地信仰工人革命，也同样信仰性爱。当他尚是吕贝克城一学童时，他和友人科特·西格弗里德就开始为报纸撰稿，并打入了新闻记者的圈子。米萨姆早年就关注工人运动和革命斗争；与他不同，西格弗里德是一位唯美主义者，以王尔德作品中的多里安·格雷为榜样：“他穿着异常雅致，纽扣孔里别着一朵大菊花，口口声声说自己疲倦了，活着没劲。”1903年他把左轮手枪顶在脑袋上自杀了。[32]

从米萨姆对这段友情的描述中，可以读出同性恋的潜台词，米萨姆于1903年出版第一本书时也选用了同性恋这个题材。由于米萨姆对于德国父权制度一概憎恶，对他父亲本人尤其憎恨，他鼓吹男性同性恋合法是不足为奇的，因为这正中家长专制家庭的要害，对顽固的普鲁士派头的所谓男子气概也大唱反调。米萨姆不仅仅写文章捍卫同性恋，多年来也愿意让人们觉得他是同性恋，哪怕他在回忆录中并未论及同性恋，而且还有爱玩女人的恶名。不管真相如何，他在1904年到1909年“无所事事”的几年中，最重要的情感伴侣是乔纳斯·诺尔。米萨姆在乔纳斯的陪同下，在柏林、慕尼黑、巴黎、中欧和阿斯科纳之间游历。乔纳斯也是一位教养良好的资产阶级家庭的逆子，公然过着同性恋生活，他在回忆录中常常写到和一大群小伙子厮混的时光。他和西格弗里德一样，也是个王尔德式的人物。米萨姆和乔纳斯初次造访阿斯科纳时，正值洛特·哈特默尔自杀前后，人们都认为他俩是恋人，米萨姆在1913年还把他的情诗集献给了乔纳斯。但那时两人已经分开，后来都各自过上了传统的婚姻生活。

除了弗里达·劳伦斯之外，这个时代施瓦本地区的波希米亚女人



图30 芬妮·雷文特洛,“石勒苏益格—荷尔斯泰因州圣母”和“施瓦本女皇”

们与其说是享受自由恋爱,似乎还不如说深受其苦。不过,对于芬妮·雷文特洛并非如此,她先后被称为“施瓦本女皇”,“石勒苏益格一荷尔斯泰因州的维纳斯女神”、“异教徒圣母”。她是米萨姆的朋友,路德维希·克拉格斯和其他许多人的恋人。和弗里达·劳伦斯一样,她出身于上层社会,这也许给了她反叛家庭、自己闯出一条路的信心。

她很美丽，一位仰慕者写道："她是丹麦美人，娇小、苗条、柔顺、自然，远比所有涂脂抹粉的巴黎本地女人更有巴黎风味。她有些傲慢，有些唐突，很机智，稍有些多愁善感。她一双优美的小脚飞快地走过慕尼黑郊区施瓦本潮湿的土地，即便生活沉沦，似乎也永远纯洁无瑕，闪闪发光。"[33]米萨姆更是回忆起她大大的蓝眼睛，真诚热烈的笑和亦喜亦悲的魅力。而弗里达·劳伦斯描述她在四十岁时，仍然拥有"少女圣母的面容"，尽管她的生活如此狂乱不羁。

她开始打算做画家，后来又试着当演员，但都无疾而终。她在新闻界的运气则要好得多，写了两本自传体小说，但贫穷一直是她不幸和狂欢之源。正因为如此，她和男人春风一度后，也经常毫不犹豫拿到点报酬。她有时做按摩师挣钱，还认真地想过当情妇。她在日记中还写了几次涉及金钱的性经历。比如1898年，她遇见了三位学生，和他们共进晚餐，还"狂欢了一场"，因此这三个学生付给她一百五十马克。

> 后来，我和他们讲我的生活以及我登台献演的计划……我们几乎笑死。然后有人说，"我们大家都一块同居，这样你就出名，成了明星了"，这话淫荡而又悲惨，还有些说不上来的感觉……玛丽和波比（波比是她心爱的小伙子）留了下来，而我在早上四点钟回家时正值美丽的晨曦。我没有让他们陪我回来，因为我不想暴露身份……上帝啊，他们怎么也不会想到我是个伯爵夫人，还结了婚什么的。[34]

因此，她随心所欲的性爱生活既是表演，也是微服出访。虽然在别人看来，她的生活不过是随意卖春，可她还是微服的公主，多少不过是装穷人寻开心。

尽管芬妮·雷文特洛的朋友中也有女权主义者，但她信仰的女性自由不是通常的女权主义思想。因为她相信女性解放之路要经由性解放来实现。在她的小说中，她将自己描述成"自由的殉道者"、"新时代的斗士"，但她在日记中也写道，"职业妇女总是很可憎"，还认为写作和干活挣工资都一样会使女人"又老又丑"。[35]

她回避了奥图·葛罗斯对她做精神分析的请求，在当时的环境下，她自然对精神分析学的所谓优点大起疑心。任何激进的观察者，只要

看到弗洛伊德学说在格林尼治村发生了何等巨大的转变之后，也很有可能和芬妮·雷文特洛一样多疑。

精神分析学的影响力越过大西洋之后，波希米亚之爱进一步改变，至少发生了局部的变化，并且也改变了整个波希米亚世界。格林尼治村的波希米亚比德国更为开放，但不那么极端，在其氛围中，精神分析学也入乡随俗了。弗洛伊德的学说在战前的慕尼黑为“性革命”冲锋陷阵，越过大西洋后则失去了其激进的锋芒。这可能部分是因为A.A.布里尔医生的个性和偏见造成的，他负责安排弗洛伊德来美国进行第一次巡回演讲，并推动美国的精神分析学。

早在1914年，在梅布尔·道吉举办的一次晚会上，布里尔医生就精神分析学进行了演说。这很可能是在格林尼治村第一次有人对弗洛伊德理论进行正式讨论。[36]梅布尔是首批接受布里尔医生治疗的格林尼治村人之一。她并未被这种理论深深折服，而是在回忆录中将其形容为“闲言碎语”。她回忆布里尔医生如是说：“我那些激进派的朋友们和他没什么来往，而他认为这些人所信仰的大都是偏激之见，而他们之所以形成偏激之见是因为早年生活经历，当他们相遇时，就会强化彼此的情结。”[37]

在格林尼治村，精神分析学强调的是纽约“文化革命”中个人和个性的一面，而不是政治性的一面，要洗清这些个人和个性特点的政治色彩。马克斯·伊斯特曼以及弗洛伊德·戴尔立即被这种新的学说所吸引，很快就在大众传媒上撰文宣传弗洛伊德的观点。例如在《名利场》(*Vanity Fair*)1915年12月号上，戴尔就写道：“精神分析学是继伯格森创立世界工人国际组织之后，又一位能言善辩的知识分子做出的最杰出的发现。”[38]这种嘲讽的腔调正是他的风格，但是他很认真地看待弗洛伊德，在1917年还接受了塞缪尔·塔嫩鲍姆医生的精神分析。

在当时记录格林尼治村历史的人中，戴尔是其中最具影响力的人之一。尽管他在村中过着波希米亚式的生活，并和许多独立女性有染，包括埃德娜·圣文森特·米莱，但他总是对村内波希米亚人激进的生活方式和他们“自由爱情”的信念大加挖苦和嘲笑。他的分析似乎再明白不过地说明，他认定格林尼治村和波希米亚生活方式总体上是“不成

熟的”、“幼稚的”。“人们来这个村子是为了解决他们生活中的某些个人问题……波希米亚就是个心理疾病疗养院”。他声称，那些号称信仰自由之爱的女性其实私下恨不得结婚，其中有些女人只不过认为“在格林尼治村比在老家好找丈夫”。[39]到了二十世纪二十年代末，他对独立女性的敌意已经显而易见：“我只想寻求婚姻……我不在乎我的新爱人是不是个知识分子。只要她美丽的乳房正适合婴儿吮吸……我现在肯定了，我不想娶个女艺术家；我想找的女孩不会把工作放在孩子之上——更不要想放在我之上。家里有一个艺术家就够了。”[40]

戴尔的第二任妻子，玛丽·凯奇于1919年和他结婚。玛丽·凯奇曾是一位知识分子，是威斯康辛大学的社会主义者和女权主义者，还信奉和平主义，曾因为进行反战活动而在加利福尼亚州受到指控。然而，当她在二十三岁时嫁给戴尔之后，就全身心地担当起妻子和母亲的角色。格林尼治村的整整一代波希米亚男性激进分子包括马克斯·伊斯特曼和哈钦斯·哈普古德，一方面对女权主义大体都有激进的理想和信念，一方面又渴望在爱情关系中女人从属于男人，两者很难调和。[41]因此，可以轻而易举地用精神分析学来为这种观点辩护。

精神分析学的影响仿佛一把双刃剑。在美国和英国（其程度略逊于美国），这个学说发展为一种调整疗法，因此越来越不容波希米亚人的离经叛道之举。通俗化的弗洛伊德学说认为社会运动和激进政治运动都不过是家庭创伤和集体精神官能症的副作用，仅表现为每个激进分子都反抗自己的父亲。另一方面，这个学说促使人们相信满足性欲是何等重要，并将性爱和生活的其他内容更紧密地融为一体。

不过，早在此以前，波希米亚之爱就已经融入了更广阔的世界。十九世纪的中产阶级被浪漫主义运动所诱惑，浪漫主义运动表达出的情感升华和十八世纪贵族阶层粗鄙而玩世不恭的俗气大不相同。中产阶级将“浪漫之爱”收归己有，并硬要让“浪漫之爱”能契合新式婚姻。他们赞同幸福家庭的理念，并压下浪漫之爱中的悲剧元素。不过，“堕落女人”或“致命男人”的形象却一直伴随着西方文化，只不过附寄在新一代人物身上——玛丽莲·梦露、安妮·赖斯的吸血鬼主人公、戴安娜王妃和多迪·阿尔·法耶兹德。[42]

西方世俗社会已经不再相信洁身自好和心灵升华，也不认为家庭

义务一定要高于反复多变的性欲。十九世纪的资产阶级曾打算将戈蒂埃所谓的“现代之爱”纳为己用。将性爱之乐看做两性之间关系是否真诚的试金石，这本是波希米亚人的信念，但是今天信奉自由主义的西方社会已经吸收了这个理念，并远远超越于此。人们普遍认为，两性关系应当是自然而然的。因此，西方社会今日的婚姻仪式更多是见证夫妻之间独一无二的、自然的感情，而不是重在强调与家庭、财产相关的宗教责任和契约义务。浪漫主义和消费文化能够结合，使得离经叛道、放纵胡为、感情和感受压倒了理性，这部分要归功于波希米亚人，西格蒙·弗洛伊德是这场启蒙运动的助产婆，只不过启蒙运动的后来人已经不再尊崇启蒙运动所推崇的价值观。从这个意义上说，我们可以说，即便波希米亚正在衰落或已经消亡，如今我们都是波希米亚人。

注释

1 Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, p.92.

2 George Sand, *Lélia* (Paris: Henri Dupuy, 1833), p.16.

3 Piere Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, p.155.

4 Paul Bénichou, *L'École du Désenchantement: Sainte Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier* (Paris: Gallimard, 1992), p.525.

5 Gray Du Plessix, *Rage and Fire*, pp.346—367, quoting Louise Colet, *Les Pays Lumineux: Voyage en Orient* (Paris: E Dentu, 1879).

6 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (orig publ 1835; Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p.356.

7 Ibid., p.112.

8 Ibid., p.266.

9 否认这一点的证据可见企鹅出版社出版的*Splendeurs et Misères des Courtisanes* (这个书名辞不达意地翻译成了*A Harlot High and Low*) 以及兰波著的*Collected Poems*。巴尔扎克的译者雷纳·赫彭斯托尔认为，把伏脱冷对吕西安的爱情解释为同性恋是用二十世纪的观点硬去套当时相当“正常”的老年人和年轻人之间的互相热爱。但是，无须细读此书，就会发现这个说法荒谬可笑。例如在一幕颇为滑稽的插曲中，狱中的伏脱冷发现了一个他曾经的爱人。巴尔扎克说这个男人是伏脱冷的情人，还称他是男扮女装，“第三性”。奥利弗·伯纳德在他关于兰波的著作的导言中也可笑地说：“我不认为兰波的同性恋之好对他是个什么样的人有很大关系。”即便按照米歇尔·福柯那种否认性爱“重要特点”(master identities)的观点来看，诗人兰波的性爱和“他是个什么样的人”没关系，也不能就此认为

一个人的性行为和他生活以及工作的整体都毫无关系。这些导言都写作于二十世纪六十年代，但是企鹅出版社却认为没有理由对此做些改动。

10 Paul Schmidt, 'Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine', in George Stamboulian and Elaine Marks (eds), *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1979), p.235.

11 Ibid.

12 Walter Benjamin, 'Central Park', *New German Critique*, trans Lloyd Spencer, 34(Winter, 1985), p.40; 另参见Susan Buck-Morss, 'The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering', *New German Critique*, 39(Fall 1986), pp.99—140。

13 Goncourt and qoncourt, *Journal des Goncourt*, vol. 2, p.177.

14 Bénichou, *L'École du Désenchantement.*

15 参见Claude Pichois and Jean Ziegler, *Baudelaire*, trans Graham Robb (London: Vintage, 1991), *passim*。

16 De Banville, *Petits Etudes: Mes Souvenirs*, pp.73—74.

17 Bandy et Pichois (eds), *Baudelaire devant ses Contemporaines*, p.22, quoting Théophile Gautier.

18 Ibid., quoting Edmond Croset, 'Fantaisie Baudelaire', in *La Vogue Parisienne*, 7 September 1867.

19 Ibid., quoting Jules Vallès, 'Charles Baudelaire', in *La Situation*, 5 September 1867.

20 让—保罗·萨特也用同样的语言形容波德莱尔。参见 Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (Paris: Gallimard, 1963), p.194。

21 对于威廉·伯勒斯也是一样。

22 Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire* (Paris: Gallimard, 1963), p.194.

23 Franz Jung, *Der Weg Nach Unten: Aufzeichnungen Aus Einer Großen Zeit* (Berlin: Hermann Luchterland Verlag, 1961), p.89.

24 Ernest Jones, *Free Associations* (London: Hogarth Press, 1958).

25 这整段内容都得惠于Martin Green, *Mountain of Truth: The Counter Culture Begins: Ascona 1900—1920* (Harvard, Ma: University Press of New England, 1986), *passim*; 也受益于 Arthur Mitzman, 'Otto Gross: Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis', *New German Critique*, no.10, Winter (1977), pp.77—104。

26 Jennifer Michaels, *Anarchy and Eros: Otto Gross's Impact on German Expressionist Writers* (New York: Peter Lang, 1983), pp.19—20.

27 参见Sam Whimster and Gottfried Heuer, 'Otto Gross and Else Jaffé and Max Weber', *Theory Culture and Society*, Special Issue on Love and Eroticism, xv/3—4 (1998), pp.129—160。

28 Frieda Lawrance, *The Memoirs and Correpondence*, ed E.W. Tedlock (London: Heinemann, 1961), pp.86, 90—91.

29 Frank, *Heart on the Left*, p.45.

30 Franz Jung, *Der Weg Nach Unten*, pp.88 *et seq*.

31 Ibid.

32 Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, p.52.

33 Fritz, *Die erotishe Rebellion*, 80, p.28, quoting Baldur Olden.

34 Franziska zu Reventlow, *Tagebuch* (5 June 1898; München-Wien: Langen Müller, 1971), p.85.

35 Fritz, *Die erotishe Rebellion*, p.88.

36 Watson, *Strange Bedfellows*, p.137.

37 Dodge-Luhan, *Intimate Memories*, p.572.

38 Watson, *Strange Bedfellows*, p.145.

39 Dell, *Homecoming*, pp.272, 287.

40 Ibid., p.283.

41 Trimberger, 'Feminism, Men and Modern Love', in Snitow, p.184.

42 关于讨论戴安娜王妃是否是当代所谓“堕落女人”的典型，参见Elizabeth Wilson, 'The Unbearable lightness of Diana', *New Left Review*, no. 226, November/December 1997。

11



体验无限

人类的罪行无论多么令人毛骨悚然，都包括了体验无限的证据（哪怕仅仅体现在这些罪恶可以无限展开方面），只是——这种体验常常误入歧途。

——夏尔·波德莱尔，《人造天堂》



性经验仅仅是波希米亚渴望获得改变的途径之一。把波希米亚当成是快活的私通者、装腔作势的人和酒鬼这种陈腔滥调是肤浅的,因为这种说法完全忽略了"放纵"的重要性。如果波希米亚既是一个行程又是一个终点,那么它就是一条在黑暗中通往危险之地以及快乐之地的旅行。它允诺了一条沿着悬崖边缘的道路,我们不可能预先知道这条道路将通向天启还是疯狂,通向成功还是湮灭。"放纵"的意义归根结底不是自我满足,而是自我发现,或者有时是自我毁灭,如波德莱尔所言,它是"一种对无限的体验"。波希米亚的致命的罪行不是性欲或者贪婪,而是傲慢——代达罗斯式的自大,代达罗斯由于敢于飞翔而招致死亡。

醉酒和狂乱与创造性之间的联系有着远古的根源。根据古希腊神话,美丽但阴柔的酒神狄奥尼索斯是宙斯和塞默勒的儿子,由于天后赫拉妒忌丈夫宙斯的不忠,致使狄奥尼索斯变得疯癫。她诅咒狄奥尼索斯在大地上流浪,而当他穿越中东和亚洲时,他引进了葡萄种植,这与文明世界的早期发展是相关的。返回到希腊以后,他吸引了他的女性追随者们——酒神女祭司,当忒拜国王彭透斯试图阻止当地的仰慕者们崇拜酒神并沉迷于狂饮欢闹的狂暴中时,这些仰慕者将他撕成了碎片。过度疯狂的表现和艺术的产生密切相关,因为希腊戏剧就是由在酒神节上吟诵的那些狂热的合唱曲而来的。

在现代,波希米亚通过放纵行为进行的自我毁灭将彭透斯的故事部分颠倒了,因为现在这个压抑的社会反过来摧毁了那些成功殉道的狂欢艺术家们。回顾过去,奥斯卡·王尔德的命运就是这样得到阐释的。莫迪利亚尼死后,被描写为由于社会未能认识他的天才而造成的一个牺牲品。最

近很多摇滚歌星,例如贾尼斯·乔普林、杰米·亨德利克斯和柯特·科本,就在死后被哀悼成一种文化,即一个埋没人才的社会的受害者。在这些神话中,放纵的行为成为天才的职业冒险和名声的代价。

天才需要——迫切需要——各种体验。莫迪利亚尼认为,艺术家是“为了紧张的生活和乐趣而产生的。我们……有他人没有的权利,因为我们有不同于他们的需要,这些需要使我们高居于……他们的道德准则之上。你真正的职责是拯救你的梦想……你必须使得……那些可以提升和激起你的智慧的一切东西,保持其神圣不可侵犯。试着去激起和增加那些所有令人兴奋的力量吧,只有它们才能够使智慧达到其最大限度的创造力”。[1]

天才与放纵的关联为波希米亚提供了无休止的矛盾心理变化,并使他们深陷其中不能自拔。一旦这种将艺术家看作放纵于各种各样快乐禁区中的反抗者的观念被建立起来,那么这个角色就不仅成为每个艺术家的潜在角色,而且成为那些永远不会成为艺术家的人的角色。这种观念成为那些志大才疏的人的一种渴望,他们想做波希米亚人而不是想创造艺术作品,他们想在某种程度上将自己的个性带到一个平庸的团体中。放纵是未被承认的天才通行的准则,但同样也是那些平庸之辈和十足的怪人的准则。

拥护1871年巴黎公社的波希米亚人朱尔·瓦莱斯对这些难对付的人有一个称呼:“桀骜不驯者”。他们已经“发誓要自由”而“不是接受生活中被安排好的地位,他们想独自通过自身的努力为自己找到一个地位,或者通过大胆放肆,或者通过才能”。因此他们有意与大众格格不入。他们“抄小路穿过田野而不是走在大路上”,他们沿着巴黎的街沟走而不是走在公路的人行道上。瓦莱斯把以下这些也算入那种桀骜不驯者:

> 下海经商的教授,辞职不干的警官……成为了演员的律师,开始从事新闻写作的教士……所有那些有一个使命要完成,有一种神圣的义务要履行,有一面旗帜要保卫的人……所有那些生活中没有根基、没有职业、没有名望、没有技能的人……他们仅有的行李……就是他们对于艺术、文学、天文、磁学、手相术的着魔……或者那些建立一个学派或一个宗教的人。[2]

杰罗尔德·西格尔引用了缪尔热强调将工作和节制作为波希米亚生活方式的标志的观点。他认为波希米亚在某种程度上是对中产阶级社会的"拙劣的模仿"，是一种镜像。他说，波希米亚着迷于不确定的事物，这些是和折磨资产阶级的事物相似的，波希米亚人将资产阶级社会至关重要的紧张和冲突付诸行动，并"考察和探索"资产阶级社会的界限，但是最重要的是，波希米亚人最终还是像资本家一样投身于职业道德的规则中。[3]缪尔热坚持认为他和他的朋友们都是"滴酒不沾"，这种说法部分地是对那些酒吧里的闲人和酗酒的人作出的反应，他的描述版本将贫穷和波希米亚生活方式看作一种无可奈何的权宜之计，而非一种可供选择的新生活方式。

将资产阶级的价值观和职业道德相等同这种观点自身是片面的。资产阶级和波希米亚之间的关系是共生性的，这是因为他们都热衷于冒险，同样也因为他们共享一套职业道德规范。毕竟，资产阶级的资本主义是以风险为基础建立起来的。工业资本主义实行凶残的竞争，它曾经遭受——现在仍然遭受着繁荣和衰退周期的反复折磨。工业巨头常常是那种敢于冒险并且有时几乎会顶风而行的投机者。科学家也是将自己的声望押在探索新的领域上——例如西格蒙·弗洛伊德，从外表看是一个资产阶级，但他认为自己是一个"征服者"，一个知识界的胜利者和英雄。然而，尽管这是一个高风险的社会，资产阶级的生活表面上却全然否认有风险存在，首先就是在私人关系上。所有关于此的东西，尤其是资产阶级家庭和家庭环境，都被设计成予人以稳定平安的感觉。许多十九世纪的小说家就探究了这种表面平静的虚假本质。

因此，当艺术家和波希米亚人们正视风险和危险在情感上和主观上的暗示时，他们提出了在资产阶级社会表面之下有许多问题。他们探索主观的、动荡的感觉和体验，由此艺术家和波希米亚人们不仅触犯了资产阶级社会清教徒的行为规范，而且更令人不安的是，由于对悲剧情感、错乱疯狂和贫穷悲惨的探究，他们粉碎了所谓生活是安全可靠的神话。如果像西格尔所做的那样，鼓吹艺术家的职业道德，从而过度挽回艺术家的生活放纵，就会一厢情愿地无视值得敬重的生活和离经叛道这两种生活方式之间的巨大差异，尤其是对女性而言。它使得许多波希米亚人反抗不道德、只讲利益的社会秩序(他们是被迫生活于其中的)的狂热变得无足轻重。它没有考虑那些以自己生活而非创作为其主要作品的"桀骜不驯者"；

它忘却了那些专心于从他们自己的生活中挖掘素材来创作艺术品的艺术家所经历的狂热体验的重要性。

这并不是说，我们必然且有意把过度的放纵——滥饮和吸毒，当作寻找这种素材的一部分。在十九世纪，酒吧和卡巴莱的波希米亚酒鬼几乎成了一种职业病，男波希米亚人酗酒或多或少是理所当然的事情。马克西姆·迪康回忆说，他与波德莱尔第一次见面时，波德莱尔一小时之内喝完了两瓶红酒；[4]罗莎莉咖啡馆是妮娜·哈姆内特和莫迪利亚尼相遇的地方，在这里只要花费五生丁就能买到一瓶红酒，一杯香槟也只要几个苏而已。饮酒成为解决生活困难的廉价办法，尤其是对男人来说不足为奇地成为一种生活方式。妮娜·哈姆内特常过度饮酒，南希·丘纳德由于在狂醉滥饮时出现的攻击行为而出名，但是很多波希米亚女人都完全禁酒。西尔维娅·比奇、纳塔莉·克利福德·巴尼和布莱赫（即威尼弗莱德·艾尔曼），是二十世纪二十年代的禁酒者，她们鄙视欧内斯特·海明威及其一伙人男子气概式的饮酒。有一次布莱赫环顾她四周醉醺醺的男同伴们，恐惧地意识到“这反倒成了一个颠倒的牧师教区游园会，这些反抗者们……像一群老太太一样，不再能够摆脱传统而自由”。[5]波希米亚人醉酒无疑是一个传统的惯例。

对过度沉溺于酗酒和吸毒的另一种解释是一种常识性的看法，即认为它是一种休养疗法。奥古斯都·约翰写道，妮可莱特·德瓦认为纵酒使人从创造性的努力中得到一段时间的暂时的遗忘和喘息。它“使敏锐的反应变得迟钝……使你在一种快乐的朦胧中轻快地度过一天，而这种无意识一直在使你恢复着丧失的精力”。她认为，性行为有着与此相似的作用。[6]玛丽安娜·费思富尔与她有一种不同但相关的论点：“你借助于酒精和毒品来完成事情，这是一种自我治疗的方式和自我保护的行为。”[7]

人们归结给毒品的这种双重和矛盾的性能——既声称毒品通过使感觉变得迟钝从而弱化体验，又声言它能开启心智、强化体验，使人产生强烈的感觉——强烈地吸引了这些有创造力的人们。托马斯·德·昆西写过鸦片给人的令人信服的希望，也在《一个英国吸食鸦片者的告白》(*Confessions of an English Opium Eater*，出版于1821年）中写到过毒瘾使他遭受的痛苦。这为波德莱尔《人造天堂》(*Les Paradis Artifi-*

ciels)的形成打下了基础,他在这本书中重复并展开了德·昆西模棱两可的主题思想。当写到心情快活似神仙的一夜之后的那个可怕的清晨时,波德莱尔宣称:"人类不得打乱其生存的原生状态,也不准割裂他的才能与他注定存在于其中的环境之间的平衡状态,谁要打破,就会遭受堕落和丧失智能之苦,简言之,不准以新的命运把注定的天命取而代之而胡作非为。"[8]

然而去"打乱生存的原生状态"正是许多艺术家想做的,波德莱尔的论述渲染了吸毒的体验,而同时却又声称要告诫人们不要吸毒:

> 别忘了梅尔莫斯。他绝妙的天赋突如其来地得自于和魔鬼撒旦的约定,而他作为上帝的创造物,注定生存于社会环境之中,其惊人的痛苦就是源于这种天赋和环境的矛盾……我们很容易理解诗人邪恶的作品和那些献身于吸毒的人之间不无关系……我们每一个拒绝接受自己的生存环境的人都是在出卖自己的灵魂……人类想成为上帝,而不可避免的结局却是比自己真正的人性本质更为堕落。[9]

准确地说,正是那种痛苦所具有的魅力吸引了飞蛾扑火的波希米亚男男女女。

在十九世纪,人们就认识到了鸦片瘾的危险,但当时服用鸦片是合法的,而且能很容易买到各种形式的毒品,比如鸦片酒、酊剂等等,那些体面的中产阶级女性和职业男性广泛使用这些毒品。塞缪尔·泰勒·柯勒律治成了一个瘾君子,并由于吸毒的影响写下了未完成的诗《忽必烈汗》。[10]威尔基·柯林斯在他的著作《月亮宝石》(*The Moonstone*)中描述了毒品的可怕作用,但人们认为他的吸毒成瘾不是一种离经叛道,而是由于滥用毒品或者药物治疗不当的结果。只是快到世纪之交时,毒品在西方才开始与邪恶和犯罪行为联系起来。人们认为,其典型的使用者是体力劳动者、有色人种,以及诸如女演员及社会女名流等人,这些人被说成是滥交的人,而他们的生活则被阐释为一种对家长制权威的挑战。这样,吸毒就发展出了一套新的含义,围绕吸毒的道德恐慌将其描述为一条不可避免地走上堕落和早逝的道路。[11]

然而,毒品一直都和变化无常的精神和情感状态,甚至与疯狂相

关联。尽管毒品经常被用来作为一种自我治疗的方式，然而其效果可能比得病更为糟糕，例如，鸦片让本来想治疗消沉的人更加消沉。德·昆西吸鸦片诱发的梦境，所谓“强烈的反应”和“难以忍受的奇观”是这样的：

> 根深蒂固的焦虑和阴郁……我似乎觉得每一个夜晚都在下沉，这不是比方，而是真的在下沉，陷入深窟和阳光照不到的深渊中，越来越深，好像我永远没有希望从那里重新升起来。即使醒来我也没有觉得自己爬了上来……伴随着那些奇异的景象而产生的阴郁与日俱增，最后让我的内心漆黑一片，就像要自杀的绝望，真是无法言表。[12]

因此，毒品和疯狂是紧密相连的，然而，尽管二者都能导致毁灭，它们也能补救艺术家；尽管它们能使你疯狂，却也能治疗你；尽管它们是一种逃避现实的形式，却也能使你直面崇高的真理。

奥图·葛罗斯就是一个受毒品奴役的典型波希米亚人，他的生活比普通人更高尚也更堕落。他和研究尼采哲学的同伴们使得疯子和先知的界限变得模糊。尼采自己疯了，葛罗斯是青年运动的领袖，对他的追随者们来说疯狂是一种特权，是家长制高压手段下的精神病收容所（这种观点在二十世纪六十年代又由一些激进的精神病学家如R.D.莱恩和戴维·库柏等人复苏了）。

在世纪末颓废派的波希米亚中，慕尼黑和柏林的波希米亚人的精神不稳定似乎尤为普遍，这大概是由于德皇统治下社会的家长制极权主义与强烈的极端思想之间的矛盾，因为易卜生、尼采和弗洛伊德的作品迷住了持不同意见的一代知识分子和艺术家。有人声称弗洛伊德的无意识理论产生于维也纳波希米亚的咖啡馆生活，尽管弗洛伊德自己并不是一个十分热爱泡吧的人。[13]当然，弗洛伊德最早的门徒欧内斯特·琼斯首次目睹了在慕尼黑咖啡馆举行的一个精神分析会议：

> 在精神分析的方法方面奥图·葛罗斯是我的第一位导师。精神分析学在许多方面都显示了其异端的一面。精神分析治疗全部在佩士吉咖啡馆走廊的一张桌子上进行，在那里葛罗斯度过了大部分的日

日夜夜——这个咖啡馆是日夜营业的。但是这种能洞穿别人内心思想的穿透力我再也没有见过，而且这也是一件难以描述的事情……不久之后葛罗斯就搬到了荣格的伯格霍兹里精神病院。[14]

弗朗茨·韦费尔后来在他的自传体小说《芭芭拉抑或虔诚》(*Barbara oder die Frömmigkeit*)中描述了一个与之类似的场合。以葛罗斯为原型塑造的"格布哈特"坐在两个女人中间，分析她们两个。她们中的一个人经常使用可卡因，并且言不由衷地讲着她自己都一知半解的精神分析学理念。之后第三个女人加入到分析会议中来。(这些是韦费尔在二十世纪二十年代末写的，此时他早已在阿尔玛·马勒的影响下抛弃了年轻时信奉的波希米亚观念。而且，由于韦费尔仅仅于第一次世界大战期间在布拉格遇见过葛罗斯，所以他只能通过道听途说才写出这段咖啡馆景象。无论如何，像如此众多的波希米亚传奇一样，它很有可能是被添油加醋地渲染了，或者甚至是虚构出来的。)[15]

在魏玛共和国期间，传统道德和各种极端思想之间的矛盾，乡村保守主义和令人惊异的现代性之间的矛盾在德国变得令人无法忍受。舞女安妮塔·贝尔贝是这些极端的化身，因为她的表演一方面是一种疯狂行为和实验艺术，另一方面又以极富魅力而闻名。她在慕尼黑度过了自己的童年，将施瓦本精神带到了战后的柏林。她一开始是一个在卡巴莱里表演的"裸体舞女"，而后作为一个成功的歌星和影星出现在电影《马布斯博士》(*Dr Mabuse*)和《与众不同》(*Anders Als die Andern*)中，而后者是一部早期关于同性恋的影片。她在柏林的男女同性恋亚文化中以色胆包天而声名狼藉，像马莲·黛德丽一样，她有时候穿男人的衣服。尽管如此，她仍然结过三次婚，和第二任丈夫塞巴斯蒂安·德罗斯特还是一对饱受争议的舞伴，表演了舞蹈《自杀》("Suicide")、《吗啡》("Morphine")、《博尔吉亚之夜》("Night of the Borgias")以及《疯人院》("House of the Mad")。她狂欢的舞蹈预示着：表演似乎逐渐地不仅使生活和艺术的界限变得模糊，而且正在达到一种接近于神赐的宗教狂热。



图31 充满色情味的安妮塔·贝尔贝的艺术肖像，夏洛特·贝伦德—科林斯1919年绘

克劳斯·曼觉得贝尔贝是魏玛酗酒精神的绝对象征，并且写道，“丑闻是她的家常便饭”。有一次她出现在柏林最高级的酒店——爱德隆（Adlon）大酒店的餐厅里，她那火红的头发和微微发绿的苍白的脸形成鲜明的对比；她的裘皮大衣扣子一直系到了下巴；穿着一双金质的高跟鞋——但同时，令人难以置信地震惊的是——脚上没穿袜子。她大声叫了三瓶凯歌香槟，脱下了裘皮大衣。满屋子的人都倒抽了一口气——因为她里面什么也没穿。[16]

贝尔贝同时代表了一个柏林俱乐部和卡巴莱的夜世界，她也不可避免地与卖淫、从家长制控制下解放的女性性行为、表现先锋思想和

性爱理想的表现主义世界有所关联，并且她将它们呈现给了普罗大众。流行出版物对她进行了讽刺，也散布了她受大众欢迎的宣传剧照。夏洛特·贝伦德—科林斯在一系列的色情平版画中为某些观众描绘了贝尔贝的肖像来投某些观众所好，这些观众“习惯于高雅艺术但又意识到了明星受欢迎的原因”。[17]

奥图·狄克斯为她画了一幅身穿石榴红色长裙的画像，除了高高的脖子和长长的袖子之外，这条裙子都贴在她的身上，展现出她的每一条曲线。在照片上，她的脸看起来天真无邪、毫无表情，但狄克斯出于对女人的厌恶将她改画成了一个黑眼睛上化着妆、小巧而挑逗的嘴唇微微翘起的恶毒荡妇。这正是魏玛时代的人希望看到的她的形象，人们后来厌倦了她，因为她的身体状况惊人地每况愈下，依靠可卡因维持生命，还不到三十岁就死于急性肺结核：

> 我最后一次看到她是嘉年华会期间在阿尔弗雷德·弗莱西特海姆的房子前面。他当时正在那里举行一场私人化装舞会，让这些高贵的来宾和安妮塔一起参加舞会不太合适，主人不让她进去。她站在大街上大喊大叫，声震整个蒂尔公园……自此以后的一段时间我们再也没有听到过她的消息。然后就开始有传言说……她在南方快要病死了。结果发现，这个所谓南方居然是巴格达，她在那里身无分文。我们一起募捐了一些钱把她带了回来，所以她是返回到柏林死去的。[18]

文化冲突在魏玛时期的德国是特别明显的，但它到处都存在。法国戏剧改革家安东尼·阿尔托和贝尔贝是同一时期的人，他的生命像贝尔贝一样是一场与精神崩溃及毒瘾的长期斗争。他的毒瘾在青年时期就开始了，当时他在一个疗养院进行“休养疗法”的治疗，那里的精神病医师让他服用了鸦片。在二十三岁时他来到了巴黎。一开始他身无分文，在廉价的旅馆之间搬来搬去，但是他的英俊、野心和才华很快使得他在科克托版的《安提戈涅》中扮演泰瑞西斯而崭露头角。这是由夏尔·迪兰导演的一部重要作品，由毕加索设计背景，香奈尔设计服装，阿瑟·霍尼格进行音乐指导。他在阿贝尔·冈斯的影片《拿破仑》(*Napoleon*)中扮演了马拉，也曾出现在德莱厄尔导演的影片《圣女贞

德》(*Joan of Arc*)和由柏林"UFA工作室"制作的几部电影中，但他的主要兴趣是在剧院现场演出的戏剧。整个二十世纪二十年代(当他和超现实主义者们交往了一段时间时)他都在发展极端的、反自然主义的表演理论，1932年，他完成了现在被他称为"残酷戏剧"(Theatre of Cruelty)的宣言。他想要实现自己的想法，这个想法在一部实验性作品，即雪莱的诗剧《钦契一家》(*The Cenci*)中达到顶点。

二十世纪三十年代中期，在墨西哥进行了一段使人筋疲力尽的旅行后，他疲惫不堪并产生幻觉。1937年他被拘押在巴黎外面的圣安娜精神病诊所，这个诊所是由雅克·拉康主管的。然而拉康对这位非同寻常的病人没什么兴趣，在后来的九年里阿尔托从一家医院换到另一家医院，不停地换来换去。他的状况从未得到明确的诊断，但他受制于51 ECT(电痉挛疗法)的休克治疗，这种治疗不打任何麻醉剂。当最后他的病情得到缓解时，他已经患上了一种找不出原因的癌症，但他坚持表演，直到1948年过世。[19]

卡尔·所罗门将阿尔托和美国的垮掉派直接联系起来，因为1946年他偶然走进了一间巴黎艺术画廊，阿尔托正在那里进行表演。阿尔托读着自己写的关于凡·高的文章，宣布说"疯子就是这样的人，即他宁愿成为众人眼中的疯子也不愿丧失人类荣誉的高尚思想"。[20]一返回纽约，所罗门就成为了布鲁克林大学的一名学生，受阿尔托的鼓舞，他做出了一个"无理由的行为"：他从一家餐馆偷了一个花生酱三明治，然后又告知了警卫。这个小罪过导致的可怕后果折射出阿尔托在精神病院那些年的生活，因为所罗门被拘留进了哥伦比亚精神病研究所，接受了一种实验性的但在当时流行的治疗法——胰岛素昏迷疗法。昏迷引起了他抽搐和失忆，精神病医生在治疗中没有找出这些症状的原因，反而将之作为证明所罗门是一个不可救药的疯子的有力证据，于是他不得不又接受了五十次昏迷疗法。

在研究所里，所罗门遇到了另一个病人艾伦·金斯堡。金斯堡的母亲是一个精神分裂症患者，他自己也有过幻觉和妄想的经历，但由于金斯堡不经意地卷入从赫伯特·洪克那里接收贼赃一事，他就将精神病治疗作为避免被起诉坐牢的方法。金斯堡觉得，所罗门似乎欣然接受这种被强加于他的疯狂，以荒谬不经的行为为荣并滔滔不绝地说着

超现实主义名言警句，他被所罗门这样的举动深深吸引了。[21]

所罗门康复了，成了一家出版社的编辑，他负责出版威廉·伯勒斯的《毒品贩子》(*Junkie*)，却拒绝出版杰克·凯鲁亚克的《在路上》(*On The Road*)。所罗门后来再一次精神崩溃，被拘留在长岛一所庞大的州立朝圣者医院，金斯堡的母亲就是被长期关在这所医院，金斯堡的名诗《嚎叫》(*Howl*) 的第一行——"我看见这一代最杰出的头脑毁于疯狂"——就是在暗指这两个人。

属于垮掉派的"浪子党"——伯勒斯、金斯堡和凯鲁亚克三人于1943年首次相遇，他们被该团体的另一个人，哥伦比亚大学的一个学生卢辛·卡尔拢在了一起。卡尔也有精神病史，但他的朋友将他看作是一个"兰波式的人物"，一个不得志的天才。金斯堡在他的日记中写到过"卡尔和他受伤的自尊心"。"他或者成为一个天才，或者一无所是，既然他没有创造力，他就转向了波希米亚的生活、古怪行为、多姿多彩的社交以及进行征服。"[22]

但卡尔把一个人征服得太彻底了，这人就是年长的戴维·卡默勒。当卡默勒还是圣路易斯州一个童子军队长，卡尔是他手下的童子军时，他就对卡尔一见钟情，并着魔似的追随着他。有一段时间卡尔容忍了，很迎合他，但是一天晚上他喝醉时，在河边大道将卡默勒刺死。由于他还如此年轻，也由于他的受害者是个追求他的可厌的同性恋，卡尔仅仅在少年管教所被关了两年。然而当他出狱时，他被改变了，不再是兰波式的人，而变得循规蹈矩，他找了一份工作并结了婚，自称"小资产阶级"。

在冷战时期的美国，你或者选择疯狂，或者选择顺从，这似乎十分刻板，因为这里所谓正常的定义已经变得极为狭窄。二十世纪五十年代，当作家西摩·克里姆精神崩溃时，他的精神病医生将格林尼治村称为"精神病之城"。而当克里姆带另一个精神病医生到格林尼治村的"圣雷蒙咖啡馆"时，她说那里让她想起了贝勒弗精神病医院里的准入病房。[23]这只能使得疯狂作为打破陈规的方式显得更有意义。就像凯鲁亚克在著作中所宣称："对我来说疯子才是唯一的人，他们疯狂地生活，疯狂地讲话，疯狂地被拯救，他们想同时得到一切，他们……燃烧、燃烧、燃烧，就像神奇的罗马焰火筒迸发出天马行空的烟花。"[24]

威廉·伯勒斯同样被纽约的"底层社会"所吸引。他徘徊在时代广场,相信在那里他"在这个充斥着贩毒者和吸毒者、小偷和妓女的变幻莫测的不夜世界中,肯定能发现隐藏着的最底层的事实,这是你无法通过阅读陀思妥耶夫斯基或者塞利纳的作品得到的——你必须直接去体验"。[25]在二十世纪四十年代,这一区域"如同一块净土,没有色情电影院,反而有上演法国电影如《逃犯贝贝》(*Pépé le Moko*)和《拂晓》(*Le Jour Se Lève*)的艺术影院"。[26]尽管如此,他还是发现这里正是他要寻找的男妓和妓女的风月场所,他们为他的电影《毒品贩子》提供了原始材料。

多年以来,伯勒斯都过着一种贫困潦倒的生活。他是一个靠家里汇款在国外维持生活的人,这使他不用非干固定的工作不可,而这也是他的救生索,因为他对金斯堡说过,"一份固定的工作会使人生命活力的源泉变得枯竭……想必如此。他们想要你所有的一切"。相反地,他成为了一个微不足道的罪犯,一个贝勒弗精神病院的病人,一个吸食海洛因的瘾君子。后来他到墨西哥、基多、厄瓜多尔和巴拉圭旅行,寻找神奇的毒品——雅各(Yagé)。他被抑郁和毒瘾缠身,他在荒凉的郊区,德克萨斯州峡谷的一汪死水处的荒废农场,在巴黎左岸的破旧旅馆,还在"世界尽头"的最后一个波希米亚王国——丹吉尔①度过自己的余生。

毒品不一定是到达思想升华的最有效路径,也不是一条像梦境一样"通向无意识的最佳道路"。伯勒斯必定认为他的毒瘾是有害的。例如在1950年他写信给凯鲁亚克说:"当我吸毒时我不能外出走动,我没有去体验,因为我太多时间是在屋子里度过的。在墨西哥我没去做的事情比在美国更多,因为这里对体验不加限制。我意识到是这些毒品拖累了我,使我不能出去到处走走,所以我现在正在戒掉毒瘾。"[27]"毒品世界里永远不会发生什么,"他写道,但是"更确切地说是只有一件事发生,瘾君子们生活的这个世界只在一件事情上不断发展——这就是'毒品注射'。吸毒的时间因此是周而复始的,而周而复始的时间显然是仪式和惯例性的"。[28]但是仪式只能不断重复,而不能再生出艺术。

①Tangier,摩洛哥最北面的一个城市。——编注

然而仪式使人乐在其中。仪式、疯狂和艺术可能会进一步和神秘状态紧密相关。因此，神秘主义是波希米亚循环的主题。人们会发现，从波德莱尔的消极天主教到弗朗西斯·培根的虚无主义无神论，波希米亚个体们代表了每一种不同的宗教信仰。但是波希米亚人看起来似乎比大多数人更易受神秘、狂热的宗教和“标新立异的”信仰体系的永久吸引力的影响。

例如在二十世纪早期，康定斯基就和许多其他人一道陷入了通神论(Theosophy)。若尔热特·勒布拉克和玛格丽特·安德森都是玄学大师葛吉夫的追随者，葛吉夫于二十年代在巴黎郊外建立了一个中心。(和之后数不清的“电传福音书者”一样，他后来被指控在财政上营私舞弊。)菲利普·赫塞尔廷绝不是二十年代唯一一个与“黑色魔法师”阿莱斯特·克劳利关系密切的伦敦波希米亚人。罗马天主教徒杰克·凯鲁亚克和犹太教徒艾伦·金斯堡对佛教开始感兴趣[詹姆斯·鲍德温给他们的绰号是“铃木节拍男孩”(Suzuki rhythm boys)]。尼尔·卡萨迪和卡罗琳·卡萨迪成为埃德加·凯西的信徒，此人宣扬轮回转世说，卡萨迪夫妇甚至给他们的狗起名叫凯西。二十世纪六十年代的地下嬉皮士受到“离经叛道的”的信仰形式的冲击，其比较肤浅的症状就是占卜纸牌、《易经》和占星术的流行。

二十世纪六十年代早期是这样一个时期，即“文学界与过去的吸毒者刚开始在纽约合流，嬉皮士用黑人的法则去研究波德莱尔和兰波的传奇”。[29]1961年1月，正在用迷幻剂(LSD)做试验的哈佛大学提莫西·李里医生，在艾伦·金斯堡的建议下给伯勒斯写了一封信。从这一时刻起，毒品开始渗透进主流文化中。“从垮掉派的成员到嬉皮士的转变意味着从大麻向迷幻剂、从文学向音乐、从一个作家、艺术家和爵士音乐家小团体向大规模的青年运动的转变……垮掉派拓展人类思想的使命转变成了生态意识和反战意识。新一代对权威的质疑、吸毒、性滥交和喜爱东方哲学等种种情形，都是从垮掉派那里接手过来的。”[30]

二十世纪六十年代，英国激进的精神病学家R.D.莱恩和戴维·库柏首先对精神错乱是否有意义进行争论，后来又对精神错乱是否有预言性以及是不是属于乌托邦的空想进行了激烈的争论。莱恩并不将精神分裂时天马行空的话语作为一种莫名其妙的疯语，而是倾听病人讲

述给他的故事，并意识到他们是在讲述自己所经历的真实事情，他们有时是用模糊的语言，有时是用诗意的语言。后来，至少在某段时间，他觉得他们是在为这个大造氢弹的疯狂世界讲述一个真理。

这个观点对流传于六十年代末的生活景象有所贡献，借此，艺术、疯狂和政治融合成一个整体的体验。1967年精神病学家们在伦敦组织了“自由辩证法”会议，会议的中心议题是“暴力的去神秘化”。艾伦·金斯堡是这个会议的重要参与者，但是他吟诵的颂歌和会议总体的氛围不合拍，因为在此之前莱恩式的充满空想的道路已经被一种更为强硬的政治态度所取代了。在会议上，马克思主义者如欧内斯特·曼德尔、赫伯特·马尔库塞以及黑人权力运动的积极分子如斯托克利·卡迈克尔[31]的发言看起来似乎比金斯堡的神秘主义更加切题。对极端状态的主观追求正在向外转，再一次转向政治。

注释

1 Rose, *Modigliani*, p.36, quoting Amedeo Modigliani, letter to Oscar Ghiglia.

2 Jules Vallès, 'Les Réfractaires', *Oeuvres Complètes*, vol 2 (orig publ 1857; Paris: Livre Club Didiot, 1969), pp.148—149.

3 Siegel, *Bohemian Paris*, pp.11—12.

4 Du Camp, *Literary Recollections*, vol 2, p.85.

5 引自Andrea Weiss, *Paris was a Woman*, p.19。

6 Devas, *Two Flamboyant Fathers*, p.96.

7 Faithfull, *Faithfull*, p.221.

8 Charles Baudelaire, 'Le Pôeme du Haschisch', *Les Paradis Artificiels*(Paris: Livre de Poche, 1972), p.115.

9 Ibid.

10 参见Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions* (Harmondsworth: Penguin, 1989).

11 Marek Kohn, *Dope Girls: The Birth of the British Drug Underground*(London: Lawrence and Wishart, 1992), p.2.

12 Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*(orig publ 1821; Harmondsworth: Penguin, 1971), p.103.

13 Steve Bradshaw, *Café Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan*(London: Weidenfeld and Nicolson, 1978), p.114.

14 Jones, *Free Associations*, pp.173—174.

15 Michaels, *Anarchy and Eros*, pp.145, 148.

16 Lothar Fischer, *Tanz zwischen Rausch und Tod: Anita Berber: 1918—1928 in Berlin* (Berlin: Haude und Spenersche, 1988), *passim.*

17 Marsha Meskinnon, *We Weren't Modern Enough: Women Artist and the Limits of German Modernism* (London: I.B.Tauris, 1999), p.55.

18 Anton Gill, *A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars*(London: John Murray, 1993), p.109, quoting PEM(Paul Erich Marcus), *Hermweh nach dem Kurfürstendamm* (Lothar Blanvalet Verlag, Berlin, 1952), pp.115—116.

19 参见Stephen Barber, *Antonin Artaud: Bombs and Blows* (London: Faber and Faber, 1993), *passim*。

20 Morgan, *Literary Outlaw*, p.199.

21 Ibid., p.165.

22 Ibid., pp.102—103, quoting Allen Ginsberg, *Journal.*

23 Wakefield, *New York in the Fifties*, p.138.

24 Jack Kerouac, *On The Road* (orig publ 1957; Harmondsworth: Penguin, 1996), p.7.

25 Johnson, *Minor Characters*, p.4.

26 Morgan, *Literary Outlaw*, p.117.

27 Oliver Harris(ed), *The Letters of William Burroughs, 1945—1959* (London: Picador, 1994), p.71.

28 Maynard, *Venice West*, p.95.

29 James Campbell, *Paris Interzone* (London: Secker and Warburg, 1994), p.99.

30 Morgan, *Literary Outlaw*, p.365.

31 参看Robert Hewison, *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960—1975* (London: Methuen, 1986), pp.134—138.

12

纵欲亦政治

用我手中的枪来写作曾经一度是我的梦想。很有几分像手中握笔的流氓大亨。

——理查德·许尔森贝克,《先锋达达:达达主义的历史》



波希米亚政治表现为试图协调两种相互矛盾的观点。一方面认为艺术和艺术家的最高目的是展现一幅更好的世界景象，这个目的最终是政治的；另一方面又认为，既然艺术赋予生命以意义，那么政治的目的是为艺术创造一个自由的世界。前一种观点——艺术必然是政治的——危险在于，在极端的情况下艺术会变成为政治服务的最重要的意识形态武器，完全隶属于政权，然而，相反观点的危险在于艺术会变成远离“真实生活”的非政治化王国。“为艺术而艺术”的信条被普遍认为是从政治向象牙塔的引退。然而，戈蒂埃在《莫班小姐》的前言中为艺术的最高价值进行辩护，却不用这种方式看待这个问题。法国青年派的成员泰奥菲勒·东代写道：

> 那些认为我们的生活脱离了大众的人是完全错误的。大多数情况下，我们是共和主义者……即便当我们写文章，说自己要和共和主义的狂热划清界限，这并不意味着完全远离共和主义者，而是远离阴谋、暴乱和暗杀，远离各种各样的暴力。我们梦想艺术的统治时代，它是真实的。对我们来说似乎某天信仰必然……被审美所取代。但是我们的愿望远不止这些……在我们当中也有圣西门主义和傅立叶主义的拥护者……并且我们将会为社会革命而献身。[1]

试图嫁接艺术和政治是一种长期且不易坚持的行为，因为尽管许多波希米亚人和艺术家是政治活动家，但绝不是所有的艺术家都是波希米亚人。相反，许多人对先锋派艺术产生怀疑并且认为波希米亚生活方式远离大

众。例如,列宁和他的妻子克鲁普斯卡娅,在他们流亡期间,有时住在波希米亚区,这为他们提供了一些伪装,但总的来看,他们避免与波希米亚邻居有社交接触,他们不信任波希米亚的生活方式。列宁夫妇在伦敦的生活动荡不安,还在监狱待过一段时间,这对英国工团主义者来说看起来的确像是"波希米亚"式的生活,但是克鲁普斯卡娅嘲笑英国有组织的工人阶级"心胸狭小、贪图享受的心态",她更不喜欢粗暴的施瓦本区波希米亚人。在慕尼黑,他们编辑了第一期布尔什维克报纸《星火》(*Iskra*),她尖刻地描写了其中的一个同志是如何过着"虚无主义生活——随意的穿着,无休止地抽烟,乱七八糟的房间,还绝不容许其他任何人收拾她的房间"。[2]

当阿克塞尔罗德、一个《星火》的同志抱怨说"在一个新社会的国度里(例如,社会主义),根本就不会存在任何斗争——有的仅仅是极度无聊",克鲁普斯卡娅也感到震惊。这句话概括了波希米亚与革命观点的所有区别。波希米亚人既对当前的斗争又对乌托邦的未来感到兴奋。相反,政治活动者们处于这两种极端的中间状态,在那里他们通过斗争来赢得权力。相比而言,对充满理想的波希米亚革命者来说,赢得权力则是一种失败的形式。因为在艺术世界中,政治世界里的成功即是失败,梦想的实现总是意味着一种失望和背叛。

另一方面,轻率的波希米亚人犯下的暴行果然激起了"正统社会"更强烈的直接反应。在第一次世界大战期间,苏黎世平静的大学城到处都是大发战争财的军火商和黑市经营者,逃离战争的和平主义者和激进分子。列宁和克鲁普斯卡娅也出现在那里,并在一条街上租了一间公寓,而这条街也正是1916年达达主义团体开业的伏尔泰咖啡馆的所在地。(今天,有一块饰板标明了列宁的住处,而达达主义团体则什么也没有留下。)"目光短浅的苏黎世市民没有抱怨列宁,因为他的打扮并不引人注目;另一方面,达达主义者可真把他们惹火了。"[3]当达达主义团体由于他们不讲意义的诗歌和"黑人歌谣"引得民怨沸腾时,列宁正在与工会的领导人共商大计,而他的妻子则访问了当地的学校。后来,前达达主义者们还怀疑列宁是不是去过伏尔泰咖啡馆,直到1972年,理查德·许尔森贝克才相信他的确在那里看到过这位伟大的布尔什维克党人。

然而,看起来"黑人歌谣"和无意义的诗歌对列宁来说不可能具有很大的吸引力。他坚决相信艺术是一种政治教育的工具而不是一种个体的自我表达方式。他曾经向马克西姆·高尔基建议:"你应该为工人们写一部

小说，描写残酷的资本家如何掠夺了地球并且浪费了所有的石油、铁、木材和煤炭。那将是一本非常有用的书。”这种模式没有认识到间接信息比起那些直接的教诲和说教往往更有影响力——因为它们会引起共鸣。这也意味着列宁指定了一套早有定论的世界观，而普遍的艺术，尤其是达达主义，质疑的却是这个世界的整个基础。

然而列宁深知艺术的力量。他也被古典音乐深深打动，以至于他拒绝再听那些会让听众变得柔和而脆弱的音乐。他早期与高尔基的对话中似乎也表明了他意识到艺术不同其他，偏离常轨的观点。有一次他们一起参观伦敦音乐厅时，在那里列宁认为“古怪”是剧院艺术的特征，并评论说：“（在这种剧院艺术中）存在对社会常规的讽刺和怀疑，有一种想让常规的真相暴露，轻微地破坏常规，表明这些规矩是多么不合逻辑的渴望，复杂却有趣。”[4]

所谓“社会常规是不合逻辑的”，就像“平凡中的不平凡”一样，是一种深入波希米亚理念核心的观念。至少，那些相信政治应该服务于艺术（也就是废除审查制度，给艺术家提供收入，重视他们的真正价值）的波希米亚人，整体上更有兴趣探索“社会常规的不合逻辑”（即日常生活的奇异之处），而不愿意去创作作品表现资本家有多么贪婪。

不过大部分波希米亚人主观上同情受压迫者、边缘人物以及被驱逐的人：波德莱尔同情拾破烂者，马克思同情流氓无产阶级，卡尔科同情皮条客和娼妓。正如斯蒂芬·斯宾塞写道：“我同情那些失业者，对社会不公表示悲伤，渴望和平，持社会主义观点。这些观点是富于情感的。”[5]波希米亚繁荣的整整两个世纪中，社会主义者、激进分子和自由主义者的政治理想不断破灭。每一代都经历了充满社会变革的革命希望时期，但在这些希望破灭以后，他们不得不渴望过上一种消极的生活方式，“正是这种渴望产生了常被称作波希米亚王国的政治和文化空间”。[6]

一种反应是远离政治。1838年，德尔菲娜·德·吉拉尔丹评论最著名的作家和艺术家随意把时间花在打球和跳舞上的生活方式，她认为因为他们采取一种“自我远离”（她的措辞）[7]的姿态。他们闭口不问政治，类似于1945年后东欧持不同政见者的“自我流放”。再者，在第二帝国的压制期间，有叛意的波希米亚人充斥着巴黎咖啡馆，他们通常处于监视之下，有时甚至会被警察迫害。波希米亚人共和党人皮埃尔·杜邦在看过了一份被放逐的作家名单后说：“那好，我将自我放逐自己，除了艺术我将不再从事

任何其他事情，我将写诗歌来消磨时间，等待未来。”[8]

也有为人熟知的从左翼转向右翼的行为。波德莱尔后来重新审视他在1848年的暴力行动时，认为那是纯粹消极的反抗，对邪恶的爱。缪尔热绝不是左翼，相反他曾被雇用为俄国沙皇间谍的秘书，向那个间谍告密。某些前共和党人，比如阿尔塞纳·乌赛干过第二帝国的大部分腐败勾当，甚至像古斯塔夫·库尔贝这样一个不妥协的革命者，似乎在专制政体下也有各种容身之处。朱尔·瓦莱斯忠于公社，在失败以后被迫逃到伦敦，但是乔治·桑却因为巴黎公社的社员过于泛滥而痛心不已（就像戈蒂埃一样），尽管在他们失败之后遭到的残酷屠杀却让她大写特写。

在关于库尔贝的讨论中，艺术史学家T.J.克拉克努力通过区分革命派“善人”与先锋派“恶人”来解决波希米亚人与政治之间关系的不确定性。他认为“为艺术而艺术”的戈蒂埃和其他人在市场中找到了安乐窝，他们的所谓波希米亚仅仅是资产阶级年轻人的产房，而不是产生了“真正”的波希米亚。真正的波希米亚属于“危险的各阶级”而并不属于拉丁区，“这是一个赤贫的世界，被资产阶级社会彻底拒之门外，而不是一个轻率地寻欢作乐的地方”。[9]然而这两种波希米亚并非截然不同，而是互相纠缠，甚至不可区分。在任何情况下，相继的几代唯美主义者的享乐主义观点都更接近于绝望的情绪，而不是漫不经心的享乐，或者因为理想总是遭到背叛，理想主义早已蜕变成犬儒主义。

然而在每一代波希米亚那里，希望都被重新点燃。一战以前，格林尼治村里的所有波西米亚人都读马克思，“所有的激进分子都和波希米亚人接触：看起来好像这两种人都因同样的原因而斗争”。然而在俄国革命以后，这两派分裂了，因为警察迫害的增加使政治活动家饱受痛苦，然而唯美主义的波希米亚却能“继续安全存在”。[10]1913年，当马克斯·伊斯特曼成为《大众》(*Mass*)的主编之时，就已经声明该杂志是一个主张革命而非改良的期刊。1934年，由于共产党人攻击格林尼治村中“纯粹的波希米亚主义”，他声明他和其他同志们的理想与十九世纪乌托邦社会主义者是相似的。像理想主义者一样，他们渴望在已经存在的资本主义的包围下建立一个社会主义社会的雏形，并为把社会主义扩展到整个世界而奋斗。“我们希望过自由和真实的生活，并在艺术作品中赞颂和传播这种生活的特点，这值得每一个革命者尊敬。”[11]然而不管正统的马克思主义者吹毛求疵的要求是如何严苛如清教徒一般，令人不快的事实是，能过上“自由和真实

的生活”的，主要还是那些在资本主义社会内部多少得益于自己的特权地位的人。

波希米亚人中信奉个人主义的“天才人物”反对一切组织牢固的激进党派或团体，如果说最吸引波希米亚人的宗旨是无政府主义，那就不足为奇了。一战前的德国，无政府主义是很有影响的力量。就无政府主义者而言，个人行为自身就是一种革命形式，他们也相信社会革命是天降大任于流浪汉。1909年，埃里希·米萨姆成立了行动组织，打算将流浪者、失业者和男女娼妓都拉入到政治行动中去。他的努力白费了。西班牙当局处死一名无政府主义者的事件在国际上引起了公愤，在慕尼黑的游行示威中还发生了市政厅附近炸弹爆炸事件。米萨姆和其他组织成员受到了起诉，罪名是发起了这起暴行。审判变成了一场胡闹，妓女们承认她们参加行动团体的主要目的是招揽生意，其他人则声称之所以参加是因为可以免费喝啤酒，而且因为喝了太多的酒以至于不知道到底是咋回事。[12]弗朗茨·荣格后来声称，当一个女性无政府主义者想演唱法国革命歌曲鼓舞这个集体时，米萨姆那伙为了革命目的聚集到一起来的混蛋部下居然把她的衣服给扒光了；[13]然而，荣格到慕尼黑时已是这件事发生两年之后了，他的说法也可能是每个阶段流传的不足为信的波希米亚传奇中的一种。

随着战争的爆发，“波希米亚自我肃清”，荣格写道。大量德国波希米亚人应征入伍，最初是出于爱国主义加入战争。多数人很快就改变了想法（芬妮·雷文特洛从一开始就确立了和平主义者的立场）。荣格、格奥尔格·格罗斯和作家奥斯卡·玛丽亚·格拉夫入伍，逃跑，被俘，又逃跑。格拉夫因拒不服从命令而屡次被捕，又一次医生检查时，诊断他通过征兵令，适合当炮灰，他惊恐之下，厉声大叫，这次突然迸发使他被诊断为神经错乱，这种命运降临在许多波希米亚人身上——不过总好过上军事法庭或者死刑。

1918年，米萨姆的朋友弗兰克·韦德金德去世，对米萨姆来说，这标志着老施瓦本区精神的结束，从而开始了更残酷的斗争。在德国战败后混乱而动荡的局势中，到处是起义、被残酷镇压的暴动、饥饿和绝望。在慕尼黑，革命经历了好几个阶段。一个临时性的社会民主党政府成立了，但是受到了像米萨姆这种左翼极端激进分子持续不断的压力。艺术家委员会成立了，这段时期还有一个“脑力劳动者委员会”，讨论“媒体中的教育宣传，学校改革和知识分子参与其他文化事务和决策权”。[14]这些杂乱无章的

会议无法达成一致的意见，恩斯特·托勒尔、米萨姆以及古斯塔夫·兰道尔领导了短命的巴伐利亚苏维埃共和国，后来，他描述了他们是怎样被那些古怪的疯子围攻，这些人鼓吹各种各样的乌托邦生活，从服装改革到世界语。[15]

尽管魏玛时期社会民主党政府很软弱，他们对德国共产党 (KPD) 也有保留意见，一些慕尼黑的波希米亚人还是投身于共产主义理想，甚至米萨姆也加入了德国共产党，尽管只有几个月时间。表现主义杂志《暴风雨》(*Der Sturm*) 的编辑赫瓦斯·瓦登加入了共产党，最后去了苏联，就此失踪。荣格也一样加入了德共，尽管很快就投向了一个分裂的小团体——共产主义工人党 (KAPD)，并派几个党内同志作为代表送一份文件向共产国际解释共产主义工人党的立场，荣格和他的朋友藏在一艘船里，一到公海便劫持了船只并迫使船开往苏联的摩尔曼斯克。到了苏联之后，他试图将文件送给苏联政府。尽管列宁接待了他们，然而共产国际拒绝接受共产主义工人党的纲领。相反，列宁向他们宣读了他反对分离主义的辩论文章——《共产主义运动中的“左派”幼稚病》(*Left Wing Communism: An Infantile Disorder*)。[16]

施瓦本区将会培育出无政府主义者、和平主义者、左翼成员以及极端的个人主义者，这种情况是可以预见的，这些人只有在“反叛”这一点上才像个布尔什维克。也许更令人惊奇的是施瓦本区竟然会滋生出极端右翼的观点。二十世纪之初，诗人斯特凡·乔治的信徒们成立了一个尼采主义团体。路德维希·克拉格斯、卡尔·沃尔夫斯凯尔（他本身是犹太人）和阿尔弗雷德·舒勒以乌托邦观念看待文化复兴。舒勒，一个考古历史学家，相信“生命之火”在愚昧时代的“人民”中燃烧得更旺盛，然后逐渐熄灭，在今日只在某些个人身上还残留有一些痕迹。德国人跟随古希腊和罗马之后，是最重要的“生命之火”的携带者，但是犹太人被排除在外，因为他们促进了父权制，因而被罚入地狱遭受折磨。然而，像马丁·路德那样的基督徒也因主张父权制而被谴责为“犹太人”或邪神崇拜。（“我从来没有想到路德竟然是一个犹太人！”沃尔夫斯凯尔夫人曾惊奇地嚷道。）

然而，这三个尼采主义者相信，既然他们自身就是“生命之火”的携带者，是“宇宙”或“圣人”(Enorm)，是特殊个体，因此现代社会还是有希望复兴的。克拉格斯尤其希望这些“生命之火”可以经由挣脱了狭隘的资产阶级道德观的贵族妇女——尤其是他的爱人，芬妮·雷文特洛——作为中介

传递给下一代，重新燃烧起来。

舒勒四十多岁时，仍然跟他的母亲生活在一起。罗德里希·胡赫十八岁时成为了“圣人”的信徒，后来他取笑舒勒时说道：

> 他完全没有认识到自己是一个十九世纪的考古学学者，而是把自己当成了罗马人——这是不可思议的，他盯着前方的样子，就像完全将我们看穿，说起罗马就好像他刚刚从古罗马广场走来。
>
> 我曾经问过克拉格斯，为何舒勒能够如此，毕竟古罗马是一个父权制社会，但是他告诉我舒勒生活过的古罗马是史前时代——也就是说，伊特鲁里亚时代(Etruscan)。[17]

罗德里希·胡赫怀疑舒勒的理论，但是克拉格斯坚持认为舒勒的一切都是无限神秘的，甚至他的计划也是(幸好这个计划没有实施)：拜访患精神病的尼采，让他通过表演古希腊科洛伊班提克舞(Korybantic)治好他的精神错乱。罗德里希总结道，“我于是意识到，当克拉格斯谈到他视为神圣的理论时，他总是缺乏幽默感”，因此罗德里希和他的朋友们戏谑地称克拉格斯为“狄奥多尔理论”。

像罗德里希一样，芬妮·雷文特洛也不把克拉格斯团体的信仰当一回事，这两人常在一份当地报纸《施瓦本观察报》上写文章讽刺“圣人”，比如《我怎么才能成为掌握“圣人”的人？》，并仿写文章，说克拉格斯其实是犹太人。这些争吵加速了芬妮和情人克拉格斯的情感破裂，尽管她对他的感情要比对其他男人炽热得多，这件事后，她的信件表达了她对这个团体日益增长的隔阂与厌恶。

而戏剧导演格奥尔格·富克斯是唯一一个经历过施瓦本全盛期，最后却变成一个彻底纳粹的波希米亚人。像克拉格斯和斯蒂芬一样，他相信资本主义与生俱来就是堕落的，但是一种新的种族主义艺术可以带领民族通向民族复兴和净化之路。在二十世纪初他就加入慕尼黑艺术家剧团，他试写宏大的寓言性作品，但并不成功。在慕尼黑他受到尼采的启发，尼采曾在《悲剧的诞生》中论证说，戏剧将会成为一种异教体验，能让观众产生一种狂喜，从而挽救他们于工业城市化世界使社会瓦解崩溃的影响中。[18]

尼采，一战前左翼激进分子的“圣经”，在动荡的魏玛年代又被重新解释，而且现在与右翼的革命联合在一起。“保守革命”一词变得广为流行，

最后让法西斯主义披上了一层可敬的真知的外衣。

在魏玛早期，大量"赤脚先知"成立了各自的宗派，或者在身边聚集起非正规的团体，在乡村游荡。这些零散的乌托邦运动继承了一些战前阿斯科纳聚居地所关注的问题，赞成素食主义、宗教和服装改革、性爱解放和形体美这些主张，只不过各自赞成的问题和程度各有不同。他们避开城市生活，在乡村寻求身体和精神的健康和性爱之乐。对于资产阶级政党和天主教会来说，大部分小宗派过于激进，但对于工人政党和共产党来说，他们还不够激进。而另一方面，民族主义极端右派把他们看成"危险的布尔什维克"。事实上，他们矛盾的观念，尤其涉及到（雅利安人）天生身体优美的观念，让许多跟随他们一起游荡、赤身裸体和晒日光浴的人日后会默认，有些人甚至会积极地支持纳粹的理念。[19]

毕竟，纳粹主义也有一个强有力的美学层面，并且很多纳粹领导人具有文学和艺术上的理想。众所周知，希特勒梦想成为一个建筑师，戈培尔是一个小说家和诗人，巴尔德·冯·施莱克是诗人，"二十世纪二十年代，在纳粹党的创立者中间，失意的唯美主义者所占比例之高令人瞠目结舌"。[20]也正是因为这个原因，有个著名的慕尼黑记者声称纳粹党是武装了的波希米亚人。

因为克拉格斯是反犹分子，他将种族和异教信仰理想化，格奥尔格·卢卡奇和托马斯·曼都指控克拉格斯同情法西斯，甚至要为法西斯负部分责任。但他和法西斯的关系是很模糊不清的，他在整个第三帝国统治期间都留在德国，而且没有和"国家社会主义"脱离关系，但是他拒绝"权力意志"，这又让他和那些直接参政，甚至公开支持纳粹的人拉开了距离；另一方面，他认为性爱至关重要，纳粹党对此则深表怀疑。[21]

纳粹深知艺术的力量，因此积极地鼓励那些他们认为表现和支持第三帝国权力的艺术，攻击现代主义和激进艺术。[22]他们在1937年举办了"堕落艺术展"侮辱非现实主义艺术，并将诸如毕加索之类艺术家的绘画和精神病或白痴的外貌相比。电影导演莱尼·里芬施塔尔在记录了纳粹党纽伦堡大会的《意志的胜利》(*The Triumph of Will*)和庆祝1936年奥林匹克运动会的电影《奥林匹亚》(*Olympiad*)中，用电影方式赞颂纳粹政权。地方游行盛会和大张旗鼓的表演赞美了国家和雅利安民族的军队英雄，而同时作品被禁的艺术家则或逃离德国，或隐居，或被关进监狱，或被杀害。众所周知，苏联领导人也以同样的方式对待艺术，甚至对艺术发号施令。到了

二十世纪三十年代之前，社会主义现实主义的教条对二十年代的实验主义取得了绝对优势。

无论是左翼还是右翼，艺术和文学都被当成强大武器直接用于促进政治观念，在1945年后继续影响两大集团。中央情报局(CIA)积极促进实验音乐和艺术，因为在他们的观念中这会显示西方的自由和个人主义。这就产生了一种怪异的效果，画家杰克逊·波洛克，一个与迭戈·里韦拉有关系的共产主义的同情者，成了美国自由的象征，尽管他的作品和生活嘲弄了大部分美国人认为神圣不可侵犯的一切。[23]

杰克逊·波洛克的生命中包含着多种波希米亚放纵的元素：精神困扰、性混乱、激进主义、玩弄女性和酗酒——他死于酒后驾车事故。他的抽象表现主义绘画诠释了人类在一个没有灵魂的现代世界中的异化——这种异化是无可逃避的"人类困境"，与政治无关。这源于马尔库塞的批评理论，这种理论认为西方社会的艺术是自治的王国。纳粹德国和斯大林统治下的苏联，艺术家没有什么表达的自由，但是在西方社会这种自由是无限的。然而，条件是这种自由要么是非政治化的(当然，尽管很明显西方艺术也是CIA的政治)，要么——如果是政治的——就是边缘化的。

1945年后，另一种形势在东欧得到了发展。例如，在捷克，整个共产主义时期，艺术是最重要的，五十年代，"艺术家和诗人创造了热情的新语言和'社会主义建设者'形象。他们也为1968年的'布拉格之春'打下了基础。在整个七八十年代，当这次运动被镇压后，他们仍然坚持非官方的文化，最后导致了1989年共产主义政权的崩溃"。

在东欧"事实上存在的社会主义"时期，成为一个艺术家是很困难的。"你的工作会不断地受到监督，判断的标准是意识形态，然而，'社会主义'国家仍然号称积极支持艺术，有时候确实能提供一定的保护。""非官方"艺术家通过秘密渠道也有一些观众，秘密渠道是唯一可以逃避十分严苛的审查制度的渠道，但是，这样做会冒着被解雇的危险，并有可能在官方渠道完全被取缔出版和生产。另一方面，即使这样，也既存在一种"半官方"的地下世界，又有另一种完全的"非官方"地下世界。前者较少政治性；七十年代末和八十年代初，所谓半官方的艺术是一种十分流行并有吸引力的新表现主义，正因为如此，这是一种被认可的发泄途径，虽然是非政府的。第二种，即非官方团体有更强的对抗性，从事着高度意识形态化的表演艺术："某人，在某地可能会脱下衣服赤裸裸地进行表演，这对极权

主义假道学极有破坏性。"[24]

在这段时期,二战前的咖啡馆传统在布拉格保留下来了,直到"七七宪章"出台之后的二十世纪八十年代,大量的人移民流出之后才结束。咖啡馆相对而言是安全的聚集地,由于公用电话比家庭私人专线不易被窃听,因此也是一个可以打电话的地方。就像在十九世纪的法国一样,当地的房租和薪水开销都很低,咖啡馆在经济上也容易维持。

捷克的持不同政见者建立了一种超现实主义形式——诗人主义(Poetism),其核心理念是:艺术家是自由人。(在大部分共产主义时期都被默认的)具有讽刺意味的卡巴莱运动与诗人主义有密切联系。这儿也有爵士乐。爵士乐是穿越铁幕,将两个阵营的波希米亚人和不同政见者联合起来的重要的公共语言,是艺术家们努力在各种媒体中寻找联系,并创造出一种新的多媒体艺术的灵感源泉。在东欧,波兰尤以其爵士乐闻名。1968年的"布拉格之春"失败后,爵士乐队在捷克也成了一种极为重要的、半合法的反抗文化。七十年代早期,这里有许多乐队,常常由乐手组成,在白天他们是正规的职业音乐家。他们也常常在公寓和租来的汽船上为少量的观众表演。这种音乐最重要的一个方面就是它是一种跨越了阶级界线的艺术。[25]

在共产主义捷克,持不同政见的艺术家生活的特性是她/他在一个完全失败的经济体系内有一定自由。尽管一个持不同政见的水管工人很难找到工作,但艺术家可以做自由职业者。摄影家帕维尔·比希勒不仅能够养活自己,还通过每个月只设计一张唱片封套来支持地下戏剧运动。他也曾经做过看门人,与西方社会的猜测相反,这是一个很好的工作,因为这种工作几乎没有什么事情要做,而且雇主们通常都对艺术家十分恭顺。

在共产主义捷克,存在一种状况——随政府的情绪变化而变化——在这种状况下,因为进行开放的政治讨论是困难的,半公开或者地下的持不同政见者都采取一种美学的形式。例如,在电影工业中,拍故事片比拍纪录片要容易得多——但是虚构也能有效传达信息,在民主缺席的状况下,文学、电影和音乐承担了政治的抱负。[26]

1989年后,政治审查制度结束,但是不知不觉地被另一种形式的审查所替代:那就是金钱的审查。艺术不再像此前那样重要:

现在人们不再进行大量阅读。仅仅几年前我们还常常用打字机



图32 1968年夏的"巴黎事件",学生暴动:这是巴黎波希米亚无政府主义政治最后的表现吗? 赫尔廷·格蒂提供

> 复制书本……对文化的渴求是如此强烈,而这些如今都不复存在。艺术曾经在我们中间唤醒希望,它给予我们以人的尊严,如同我们本身的一部分。过去人们在极权统治下会试图去写诗,抄写那些地下作家的诗歌。而今天,同样是这些人,但是已经放下文学,专心旅行、做生意、开商店等等。[27]

在考查这个悖论时,捷克艺术家们说出了与十九世纪三十年代的艺术家惊人地一致的焦虑感:"现在只有创作一些容易理解和接受的作品时,你才能取得商业上的成功——要画那些能够挂在墙上的装饰画,而不是真正的作品。如此多的艺术家……仍然感觉自己是一个反对派,尽管形势已不再像过去那样黑白分明。"[28]

西方的激进派也很熟悉这种感觉。二十世纪六七十年代的学生运动复兴了许多由早先的艺术群体发展起来的观念和艺术实践——例如,德国绿党甚至要求恢复路德维希·克拉格斯的哲学观点,强调敬畏自然和地

球。[29]这是过去波希米亚人所关注事物的复苏。在学生叛乱运动最高潮，作家赫尔穆特·克罗伊策，将“垮掉派”与“嬉皮”、荷兰“临时派”、苏联的“时髦青年”以及他那个时代的其他一些青年运动和慕尼黑、巴黎传统的波希米亚联系起来。乔安娜·理查森认为：

> 嬉皮士们……让人回忆起十九世纪三十年代法国的“无赖党”，迷幻药LSD的吸食者也许是继承了十九世纪的印度大麻吸食者。现代学生示威常让人回想起《欧那尼》的混战和法国青年派更加放肆的过分行为。因为背景十分相同，所以行为也非常一致。

她认为这些运动背后的推动力是超越历史的：缺乏目标、没有“宏大的远征”或者精神导向，只有年轻人反叛权威的永恒需要。把焦点集中在生活方式而不是波希米亚创造性的方面，这个相当消极和贬低的评价只看到了波希米亚对生活方式的追求，却没有看到波希米亚富有创造力的一面（从这种程度上来说，两者是能够也应当被区别对待）。在某种程度上，这可能是她对大众文化接纳波希米亚的方式所作出的反应。波希米亚正在变成一个大众传媒事件，而不是一种个人的生活方式，因此，波希米亚王国可能正在毁灭。

注释

1 Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), *Lettre Inédite sur le Groupe Littéraire Romantique dit des Bousingos* (Paris: Rouquette, 1875), p.14.

2 Nadezdha Krupskaya, *Memories of Lenin*, trans Martin Lawrence (London: Panther, 1970), p.53.

3 Richard Huelsenbeck, 'Die Dadaistische Bewegung', in Raabe (ed), *The Era of German Expressionism*, p.352 (Appendix), orig pub lin *Die Neue Rundschau*, xxxi, 1920.

4 两段关于列宁的陈述都引自Victor Shklovsky, *Mayakovsky and his Circle*, trans and ed Lily Feiler (London: Pluto Press, 1970), p.117。

5 Spender, *World Within World*, p.134.

6 Siegel, *Boheian Paris*, pp.60—61.

7 De Girardin, *Oeuvres Complètes* (1860), tome iv, 'Lettre 4', 15 March 1838, p.249.

8 引自Philibert Audebrand, *Derniers Jours de la Bohême: Souvenirs de la Vie Littéraire* (Paris: Calmann Levy, 1905), p.208。

9 T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London: Thames and Hudson, 1973), p.33.

10 Cowley, *Exile's Return*, p.66.

11 引自Fishbein, *Rebels in Bohemia*, p.62—63。

12 Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism*, p.278.

13 Franz Jung, *Der Weg nach Unten*, p.76.

14 Oskar Maria Graf, *Prisoners All*, trans Margaret Green (New York: Alfred Knopf, 1928), p.156.

15 Stephen Lamb, 'Intellectuals and the Challenge of Power: The Case of the Munich "Räterrepublik"', in Phelan, Anthony, ed., *The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic*, Manchester: Manchester University Press, 1985, pp.132—161.

16 Jung, *Der Weg nach Unten*, *passim*.

17 Roderich Huch, 'Alfred Schuler, Ludwig Klages und Stefan George: Erinnerungen an Krise und Krisen der Jahrhundertwende in Munich-Schwabing', in *Castrum Peregrini*, CX(Amsterdam: Castrum Peregrini Press, 1973), pp.26 *et seq.*

18 参见Jelavich(1986), *Munich and Theatrical Modernism*。

19 参见 Ulrich Linse, *Barfüssige Propheten: Erlöser der Zwanziger Jahre* (Berlin:Siedler, 1983)。

20 Peter Viereck, *Metapolitics: From the Romantics to Hitler* (New York: Alfred Knopf, 1941), p.154.

21 Richard Hinton Thomas, 'Nietzsche in Weimar Germany–and the Case of Ludwig Klages', in Phelan, Anthony, ed., *The Weimar Dilemma*, pp.71—91.

22 参见 D. Ades *et al.* (eds), *Art and Power Europe Under the Dictators, 1930—1945*(London: Hayward Gallery, 1995); Ascherson, Neal, 'Modernism and the Nazis', in Paul Büchler and Nikos Papastergiadis (eds), *Random Access 1* (London: Rivers Oram Press, 1993); and Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1993)。

23 参见Peter Wollen, 'The Triumph of American Painting: "A Rotten Rebel from Russia"', in Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture* (London: Verso, 1993), pp.72—119; and Frances Stonor Saunders, *Who paid the Pipers? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999)。

24 Eva Hauser, 'The Velvet Revolution and Iron Necessity', in Carol Becker, ed., *The Subversive Imagination*, New York: 1994, pp.78, 79.

25 帕维尔·比希勒说，西方误认为捷克的反政府运动全部由中产阶级知识分子构成，其实即便是"七七宪章"也包括了许多体力劳动者。参见Interview with Pavel Büchler, March 1994。

26 Interview with Pavel Büchler.

27 Eva Hause, 'the Velvet Revolution', p.82, quoting Vlasta Čihakovά–Noshin.

28 Ibid.

29 Green, *Mountain of Truth.*

30 Joanna Richardson (1969), *The Bohemians*, p.7.

13

大众的波希米亚

生活如此让人厌倦，除了把所有的金钱花在时髦的衣服上之外，我们无事可做，兄弟姐妹们，什么才是你们真正渴望的？

——"愤怒之旅团"，《公报8》（碧芭的爆炸）



根据马尔科姆·考利的说法,1918年之后不久,格林尼治村波希米亚的商业化就变得十分明显。考利认为,越来越多的生活方面变得市场化,波希米亚生活方式对此是必不可少的。美国的拓荒扩张运动一结束,商业就迫切需要建立起新的市场,它们抓住了波希米亚的享乐主义,敌视清教主义的价值观,并利用其在整个美国鼓励消费主义。并不是格林尼治村导致了消费者道德或伦理革命,但是格林尼治村的观念塑造了消费革命特有的形式。当考利谈起自我表现主义和异教信仰的波希米亚理想时,他也只是略带讽刺:

> 鼓励人们需求……现代家具、沙滩裤、化妆品以及各式各样配有卫生纸的浴室。生活在当下就意味着买车、买收音机和房子,现在使用而以后付款。女性平等就意味着双倍消费以前只有男人才使用的商品——例如香烟。[1]

整个北美大陆上,那些从来没有踏入过格林尼治村的妇女们,也剪短了头发,在大街上抽烟,聚在光线昏暗的茶室里闲话长短,或举办鸡尾酒会。

大众消费需要商业化的波希米亚礼仪、时尚、反传统风格,而波希米亚包括,甚至可以说依赖一种已经存在的,能适应日趋衰微的弗洛伊德理论的环境。精神分析法通过波希米亚慢慢渗透,现在几乎对整个社会产生了影响,自我满足对于精神健康来说不可或缺的这种看法得到了普及。

波希米亚的观念和生活方式的第二次扩张发生在二十世纪六十年

代，当时国际青年运动为消费文化提供了大众市场。二十世纪五十年代末之前，音乐和时尚业都发现了青少年消费者。摇滚与时尚设计师的魅力同进退的时代开始了。玛丽·匡特和“披头士”都来自英国的艺术学校，都受到六十年代早期的“摩登派”(Mods)影响。“滚石”乐队的成员们找时尚设计师奥西·克拉克做设计，去嬉皮商店“奶奶上路”购买衣服。七十年代马尔科姆·麦克劳伦更是在朋克运动的最高潮把两种市场结合为一体。[2]这些文化创新者承认先锋派给他们带来了灵感，他们的影响来自将先锋文化的元素与大众青少年市场结合的能力。

社会学家伯尼斯·马丁得出一个结论认为，既然每一次将艺术的边界向前推进的尝试都被大众消费文化所吞噬，那么浪漫主义、波希米亚与先锋派就是“自己打败自己”：

> 无论激进分子怎样努力地试图消除生活与艺术的界线，他们的成功……仅仅是确保了他们的各种努力变成了他人模仿、营销和消费的风格、形式和时尚元素……当代文化市场将精英与通俗，昨天令人惊骇，今天已成玩笑的事物都绞成一团杂乱的拼凑物。风格是一切，而一切也可以成为风格。[3]

或者如马尔科姆·布雷德伯里所言，“每个街角都有波希米亚人，每一个精品店都有拙劣的仿造品，每个迪厅都有新艺术家诞生”。[4]

到了二十世纪八十年代，弗雷德里克·詹姆逊就已经感觉到“一种巨大的文化扩张遍及社会各个领域，以至于我们社会生活中的任何事物……都可以被说成是某种原始的、未被归纳成型的‘文化’”。[5]主要就是消费文化创建了这个“审美”的世界。因此，具有讽刺意味的是，对于被先锋派所鄙视的大众来说，十九世纪波希米亚所希望的“艺术统治”在二十世纪末之前已经实现了。美学先锋们常以一种冷酷的决心来推进艺术品位的范畴，结果却发现自己被一大批人狂热地跟随，每次当他们不断打破常规，披荆斩棘，最终成功地引人惊骇之后，他们的模仿者已紧跟其后。

从缪尔热所著的感伤故事以来，波希米亚成为了大众新闻、畅销小说、插图杂志以及沙龙绘画和电影的素材。在波希米亚与资产阶级的相互吸引与拒斥中，大众文化扮演了中间人的角色，为了给资产阶级一种间接的兴奋感，它将波希米亚的生活故事呈献给他们。例如，维多利亚时期的



图33 1999年的瓦莱利糕点店，墙上是图卢兹·劳特累克的壁画。本书作者供图

小说家维达，[6]就把落魄艺术家作为自己几部大受欢迎的畅销小说的主人公。对沙龙画家们来说，波希米亚艺术家与真正的吉卜赛人是很受欢迎的主题。[7]

1896年，乔治·杜·莫里耶的《软帽子》(*Trilby*)和普契尼的歌剧《波希米亚人》(*La Bohème*)，用生动的笔触进一步使这种波希米亚式生活生动描述深入人心。杜·莫里耶大量地借用缪尔热的作品，却将他笔下的波希

米亚人改写成体面的盎格鲁—撒克逊人，他们只是暂时离开了中产阶层，对波希米亚生活浅尝辄止，使他们远离了缪尔热那种极端的贫困；同时，“软帽子”也不像缪尔热的女主角咪蜜那样，成了贫穷与疾病的牺牲品，而是被一个邪恶的“东方人”斯文加利所毁，还把此人写得就像一幅种族主义关于贪婪犹太人的讽刺漫画，因此，这是一种为了迎合其帝国主义观众的偏见而对波希米亚进行的偏执狂式的描述。

在席卷欧洲的卡巴莱运动中，艺术、政治和大众文化在“世纪末”更彻底地走到了一起。1878年，一个巴黎诗歌团体成立了“恐水症者俱乐部”(Club des Hydropathes)，1878年10月，这个团体第一次在左岸咖啡馆集会，与会者包括埃米尔·古多、让·黎施潘、莫里斯·麦克纳比和莫里斯·罗里纳——此人有一大批诗作成为了走红的皮加尔区明星伊薇特·吉尔贝的乐曲歌词。这个团体于1881年解散，但是古多此后联合一个咖啡馆老板罗道尔夫·萨利斯，在蒙马特尔开了“黑猫”卡巴莱。罗道尔夫·萨利斯想让他的新卡巴莱成为艺术家们的聚集点，但是它的作用变得远不止于此。在“黑猫”，波希米亚的咖啡馆生活与工人阶级蒙马特尔音乐厅文化、妓院和小酒馆文化交杂在一起——这是一个充斥着舞女、皮条客、歌手和经理人的粗俗却生机勃勃的红灯区。深受黎施潘及其同代人喜爱的贫困、卖淫和下层社会的忧伤题材，在“现实主义香颂”中以综艺节目的流行音乐形式再现出来。亨利·德·图卢兹·劳特累克的海报进一步促进了红磨坊表演者转变为集魅力与反抗于一体的偶像。小酒店剧场歌手阿里斯蒂德·布吕昂身披黑色猩红衬里的斗篷，戴着阔边帽；头戴着姜黄色发饰的歌手拉·古洛[8]与其同性恋伴侣形影不离；猫一样的伊薇特·吉尔贝在舞台一角向观众大抛媚眼，这一切又在二十世纪五十年代重现。对于战后的几代人来说，他们就象征了波希米亚，这些人将他们的画像固定在大学、起居室和咖啡馆的墙上。[9]1960年之前，让·雷诺阿的《法国康康舞》和约翰·休斯顿的《红磨坊》(以皮埃尔·拉米尔的同名通俗小说改编)将图卢兹·劳特累克的生活和皮加尔区/蒙马特尔区的世纪末场景搬上了银幕。

底层的卡巴莱表演体现了瓦格纳艺术一体化的观念。通过转向民间和大众文化寻求灵感，通过融合“高雅”与“低俗”艺术，通过缩小——或者消除——表演者与观众之间的距离，来打破艺术媒介之间的障碍，同时传达这种一体化艺术派对传统和学院派艺术的蔑视。[10]这“表明了波希米亚与资产阶级之间有一种新的共生关系，同时证明了普罗大众也追求着波

希米亚人的艺术品味”。[11]但这种观念还有更激进的意义，作为“大都市的蒙太奇”，其源头可以追溯到波德莱尔关于巴黎人生活的散文诗，以及二十世纪二十年代的拼贴画和蒙太奇照相的先声。[12]

1918年以后，波希米亚作为通俗作品主题一直继续流行，甚至更甚从前。1924年玛格丽特·肯尼迪的《永恒的少女》(*The Constant Nymph*)，是一个关于音乐家之间通奸，得上结核病的故事，卖出了上百万册，小说的核心男主角是以奥古斯都·约翰和画家亨利·兰姆为原型的，或者还包括作曲家拉特兰·鲍顿。接下来的第二年兰姆尔·阿伦写的畅销书《绿帽子》(*The Green Hat*)，是将南希·丘纳德生活的各方面编成故事的数本小说之一。三十年代，乔伊斯·凯利的《马嘴》(*The Horses Mouth*)，继承了描写过去一位天才画家的传统，让人再次联想起奥古斯都·约翰或斯坦利·斯宾塞。

《绿帽子》被改编成为葛丽泰·嘉宝量身定做的电影《风流女人》(*A Woman of Affairs*)；1945年后，电影对于波希米亚流行形象的宣传甚至更甚于小说：从《一曲相思情未了》(*Song without End*)———一部关于李斯特的伤感传记电影，德克·博加德主演，到马塞尔·卡尔的《天堂的儿女》(*Les Enfants du Paradis*)；从由奥黛丽·赫本主演的《甜姐儿》(*Funny Face*)到克劳德·沙布罗尔的《表兄弟》(*Les Cousins*)；从文森特·米内利的凡·高传记片《欲海浮生》(*Lust for Life*)(这一标题浓缩了波希米亚形象)，到六十年代尼古拉斯·罗伊格颓废的作品《表演》(*Performance*)；从《坏老爷拜伦》(*Bad Lord Byron*)(“乔治——看看这些钞票！我们必须做点什么……噢，现在别喝酒了，你应该写作。”由无名小卒索尼娅·霍尔默斯扮演的朗克呆板地向丹尼斯·普莱斯念叨着)，到德里克·贾曼的《浮世绘》(*Caravaggio*)以及他那部庆祝朋克运动的阴沉电影《庆典》(*Jubilee*)。法国新浪潮在让—吕克·戈达尔的《精疲力竭》(*A Bout de Souffle*)和弗朗索瓦·特吕弗的《朱尔与吉姆》(*Jules et Jim*)中，为六十年代塑造了波希米亚式反英雄形象。到了八十年代，肯·罗素拙劣地模仿自己的风格，拍摄的有关拜伦与雪莱在瑞士探险的作品《歌特》(*Gothic*)、《神秘约会》(*Desperately Seeking Susan*)、克罗嫩贝格的《赤裸午餐》(*The Naked Lunch*)、可怕的朋克传记片《席德和南希》(*Sid and Nancy*)，以及引起狂热崇拜的英国作品《我和长指甲》(*Withnail and I*)，这些影片再现了波希米亚的非凡魅力与绝望。九十年代，玛丽·哈伦的《我杀了安迪·沃霍尔》(*I shot Andy Warhol*)，朱利安·

施纳贝尔的《轻狂岁月》(*Basquiat*)和朱伯里·梅布瑞以画家弗朗西斯·培根为原型的《情迷画色》(*Love is the Devil*),为新一代人重现了垮掉派、朋克、六十年代、下东区和费兹洛维亚区。当新千年来临时,一些关于乔治娅·奥基夫、罗伯特·梅普勒尔普,杰克逊·波洛克和黛安娜·阿巴斯生活的电影正在上演,以上这些甚至还没有提到整个布卢姆斯伯里的电影、书籍和电视产业。

波希米亚的电影形象鱼龙混杂,良莠不齐。但大部分都把波希米亚人/艺术家当成注定要毁灭的天才来描写:例如《轻狂岁月》,写的是艺术家被文化市场所利用和摧毁;而关于弗朗西斯·培根,讲的是失去爱之能力的同性恋,创造出天才的作品却饱受空虚的折磨。要么就像克劳德·沙布罗尔诙谐的《表兄弟》里那样,波希米亚生活是自以为是的失意者的栖息地,或像《我和长指甲》那样,是青年们醉酒时肮脏而凌乱的老巢。

《天堂的儿女们》超越了这两者。当时纳粹对法国的占领正在覆灭,电影一部分是在秘密状态下制作的。该片将十九世纪三十年代描绘成一个无忧无虑的欢乐年代,恰好与黑暗的第二帝国时期相对照,同时也蕴含着一种现在与过去的平行比较,十九世纪三十年代间接地喻指二十世纪三十年代的人民阵线(Popular Front)时期,而拿破仑三世时代则喻指了占领时期。用这种方式,电影间接地表述了波希米亚的政治思想。因为其中的三个主要男性人物分别代表了波希米亚神话的一个方面,因此,在解构波希米亚人物形象上,这部电影新颖而富有独创性,的确是独一无二的:德比罗,一个伟大的喜剧演员,代表了艺术天才,以及对他的缪斯女伴着迷;浪漫派演员弗雷德里克·勒迈特尔代表了波希米亚的生活和艺术都献给了玩乐与表演;冥顽不灵的剧作家拉斯纳尔是一个花花公子,还曾犯下谋杀罪(这个失意的天才纯粹是出于无聊才杀人),他代表了波希米亚黑暗的一面。马塞尔·卡尔创造了一幅法国十九世纪三教九流的波希米亚风俗画,表明波希米亚从来就不是一个单一的实体。卡尔的波希米亚女性群像非常传统,因为他没有将女性天才列入其中,这里没有乔治·桑,没有玛丽·达古尔。剧中所有女性人物全都来自于戏剧界:德比罗的妻子是一个不忠的"灰衫女",加朗斯是永恒的缪斯女神角色,她与德比罗以及弗雷德里克一起上演了科伦拜恩、皮耶罗和哈勒昆三个小丑的永恒即兴喜剧。加朗斯既代表了艺术本身,又代表了艺术家对不可能实现的完美爱情的永恒渴求,因为这种完美之爱也是完美的艺术品——女性又一次扮演了抽

象理念的化身这一传统角色。

在整个二十世纪，大众媒介在促进波希米亚生活的模式化上所发挥的作用绝不亚于电影。例如，在二十年代的英国，当阿莱斯特·克劳利起诉妮娜·哈姆内特在回忆录中诽谤自己时，对诉讼过程的详细报道就轰动一时。克劳利涉嫌卷入妖术活动、不正常性行为以及进行毒品试验甚至投毒等事件中。而妮娜·哈姆内特和其他如“女强人”贝蒂·梅等各种个性鲜明的人物的大胆行为，皇家咖啡馆和费兹罗旅馆的习气，同样使住在郊区的中产阶级感到震惊，因为到了这个时代，是“郊区民众”而非更有政治倾向的“资产阶级”成为了波希米亚的“对手”。

这伙年轻人移居到被装修成俄罗斯芭蕾舞团风格的切尔西区工作室里，他们在那里抽烟、喝鸡尾酒，试着吸毒、搞双性恋。“不是所有的艺术家都这样，但那些附庸风雅的人肯定会如此，”《每日电讯报》(*Daily Dispatch*)讥讽道，“对于绘画，他们不过是空口说白话，工作室不过是让他们打扮起来聚会、跳舞的场地。”“这些人，”罗伯特·格雷夫斯也附和道，“假装绘画，自命不凡，却很少或者根本没有作品来证明自己，这伙人对艺术的影响是使工作室区的租金一再上涨，以至于真正的艺术家无法付得起房租。”[13]汤姆·德赖伯格，一个寡廉鲜耻的同性恋八卦专栏作家，后来成为工党成员，在《每日快报》(*Daily Express*)他自己的专栏“威廉·赫基”(William Hickey)中，把那些上流社会朋友的滑稽夸张行为活灵活现地写了出来[这些滑稽行为也被伊夫林·沃编在自己的小说《黑暗的躯体》(*Vile Bodies*)里]，而那些有高贵血统的波希米亚人和唯美主义者则不仅成为大众媒体的焦点，同时也成为一些重要小说的主要原型，就像布莱恩·霍华德，哈罗德·阿克顿和西特韦尔三兄妹伊迪丝、奥斯伯特、萨谢弗雷尔一样：阿克顿和霍华德出现在伊夫林·沃的小说《旧地重游》(*Brideshead Revisited*)中；为数众多的作曲家、作家、画家、共产主义者、结伙旅行者、普通食客，都在安东尼·鲍威尔的小说《时代音乐之舞》(*A Dance to the Music of Time*)中粉墨登场。这两部作品拍成电视剧后都风光一时，《故园风雨后》(改编自《旧地重游》)在二十世纪八十年代引来了大片喝彩声。十年后，鲍威尔的作品《时代音乐之舞》稍逊一筹。

二战结束后，当波希米亚的反文化反政治运动被重铸成青年运动时，许多评论家预测到了波希米亚的结束。在英国，日趋完善的全面福利变成一种威胁：

> 波希米亚主义显然结束了。也许还有一些孤例——住在阁楼上的怪家伙——但从总体来看，艺术家大多已经不需要这种艰难的挣扎，没有哪个头脑清楚、收支平衡的人会甘于堕落、动荡不安，一个艺术家或者诗人只要创作出可称之为艺术的作品，其一穷二白的生活就会得到官方补助金的保障……（来自）艺术委员会……这种善意的机构担心遗漏某个潜在的天才，这就保证了平庸之才的生活有着落。[14]

西里尔·康纳利回应了这个观点，认为艺术家和知识分子已经成为了"勤奋的公务员……实为文化传播者，为生活而出售文化"，[15]最新成立的艺术委员会因为把波希米亚官僚化而遭到批判：

> 社会和艺术之间关系的改变是可以察觉到的。波希米亚主义，像布卢姆斯伯里一样死亡了……画家，和作家一样，再也不能承受波希米亚生活，艺术家成了资产阶级……既然至少在名义上，艺术和文学得到了政府的支持，搞艺术的人就不得不成为公务员。[16]

但在二十世纪五十年代，波希米亚继续在费兹洛维亚（索霍区的新名称）繁荣，迪伦·托马斯，朱利安·麦克拉伦—罗斯，和后来的切尔西派的放肆行为依然给大众媒体展示了更多的波希米亚人形象。

在法国和美国，波希米亚人有了新名称并且被归入青年运动：即存在主义和垮掉派。杰克·凯鲁亚克的《在路上》成为战后第一代的"圣经"，1960年，劳伦斯·利普顿的畅销小说《神圣的野蛮人》(*The Holy Barbarians*)出版，此书的出版对于把垮掉派转变成大众传播热点起到了重要作用。作为靠写文章糊口的人、默默无闻的小说家和垮掉派的成员，利普顿和诗人肯尼斯·雷克斯罗特二十世纪二十年代曾在芝加哥与世界产业工人协会(Wobblies)有过交往。五十年代早期，他们两人都已移居西海岸，在那里合作撰写《电梯宣言》(*Escalator Manifesto*)，而利普顿在西威尼斯的家里开始组织"在家"运动。然而，当"垮掉青年"的形象出现在肥皂剧和连载漫画上，当斯图尔特·佩尔科夫与格劳乔·马克斯一起出现在一个游戏节目里，当利普顿自己也被邀请在一部低成本恐怖片中出演咖啡馆一幕中的

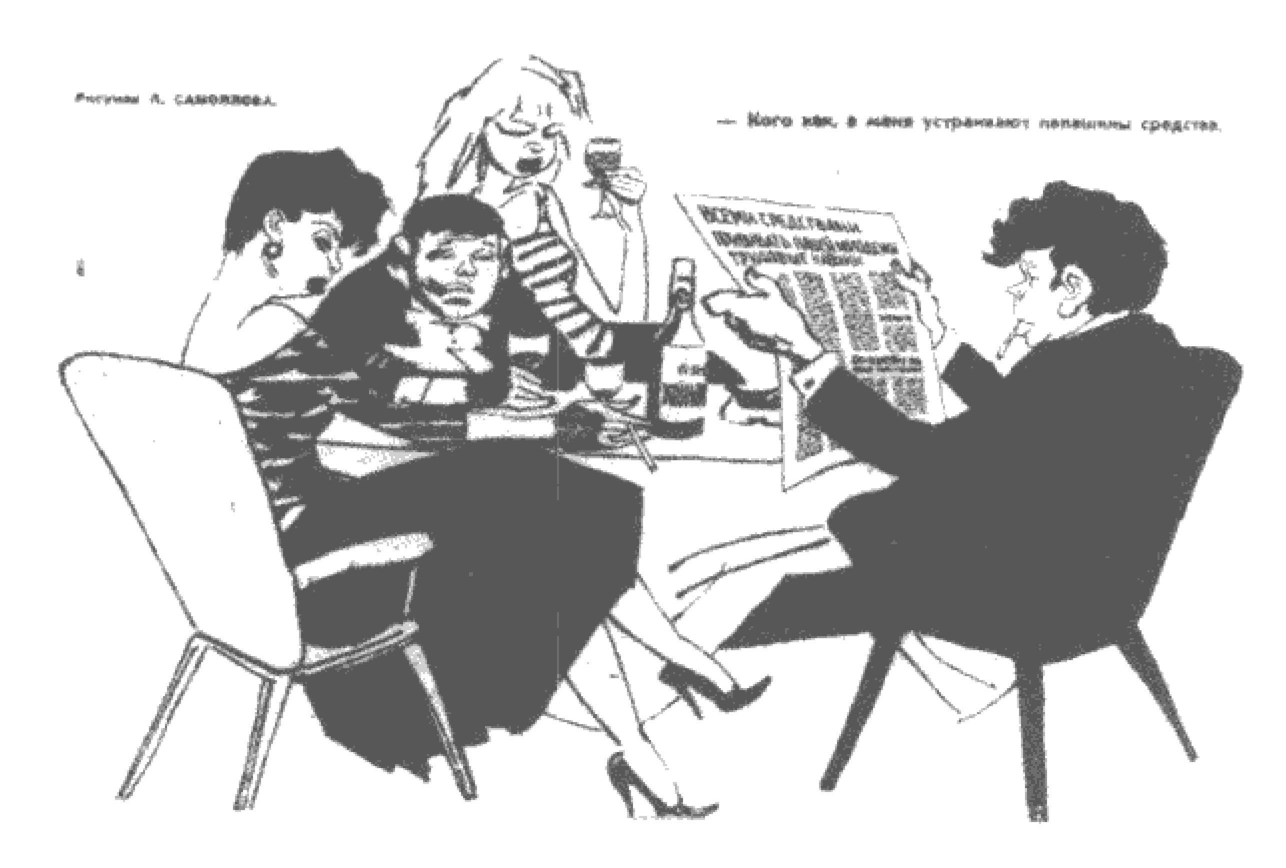


图34 1961年2月《鳄鱼报》对苏联“时髦青年”的讽刺：这些“时髦青年”常常被描写成资产阶级的闲人。报纸头条上写的是：“尽一切可能劝导我们的年轻人养成工作的习惯。”年轻人说：“我对别人所知不多，但老爸的手段(例如财产)让我很满意。”

一个“垮掉青年”角色时，这个最初的半地下式先锋运动很快就变成了老一套。[17]

斯图尔特·佩尔科夫描述了这样一幕：“有天早上我们这些住在西威尼斯的人醒来后，出了家门走在沿河大道上，看到成百上千的人看起来跟我们一个模样”[18]——狂欢者或观光者与职业艺术家和那些在波希米亚秘境寻找庇护的脆弱的人之间保持相同的距离。因此，西威尼斯无意中“产生了一个新的流行文化，其特征就是努力拒绝流行文化”。[19]

自1957年苏联第一颗人造地球卫星“旅伴”(Soviet Sputnik)发射后，俄语词尾“nik”开始流行，这表明了苏联文化在冷战时期对西方各国自相矛盾的影响。其间，甚至苏联的青年们也受到大众文化波希米亚主义的触动。一个苏联天体物理学家将西方“垮掉派”、“时髦青年”以及苏联新浪潮现象归因于太阳和宇宙的影响（很难说这也算马克思主义式的解释），但更有可能的是，尽管政治条件看起来是如此不同，但两地的运动都起源于类似的社会原因。“我认为这些风潮首先是一种民主化运动，对街头流浪者和下层民众很有吸引力，是世界范围内的反保守主义、反等级制的斗

争。"一个苏联作家如是写道。[20]

安德烈·皮托认为莫斯科和列宁格勒的"时髦青年"在1953年斯大林去世前就出现了,但瓦西里·阿克肖诺夫却描述了"时髦青年"如何在斯大林逝世的余波中出现:

> 共产主义者内部产生了混乱——似乎没有了斯大林他们不知道如何才能生活下去。感谢这种混乱,我们这一代才得以出现……我们完全像"垮掉派"成员那样生活,旧金山"垮掉派"们所有的特征我们都具有。我们衣衫褴褛,四处游荡,我们听爵士,住在同一个社区里,我们画着抽象画……喝酒,在摇摆爵士乐中跳舞……那是一个全新的时代,毫不夸张地说。[21]

"时髦青年"的生活道路是一种青年运动,也是不同于大众审美的异类。其内容包括组织庞大的周末舞会、讥讽时政的学生演出、艺术展、组成文学团体和俱乐部。文学解冻时期,在大学与工厂里,官方容忍了自发的新浪潮诗歌读物。到二十世纪六十年代早期,这场运动发展成为大剧场里吸引大量观众的大事。消失了很久的毕加索油画重新出现在冬宫的墙壁上,西方剧团开始来苏访问,为了得到一张《乞丐与荡妇》(*Porgy and Bess*)的门票,年轻人们会毫不夸张地排一个星期的队。"那是一列没有尽头的年轻人的长队;篝火燃烧着,每个人都很开心。"[22]另一个重大事件是1957年莫斯科世界青年联欢会,那是苏联青年第一次与西方青年男女共聚一堂。

西方世界很快就开始经历二十世纪六十年代国际性反主流文化运动的兴起。这场运动将先锋派即兴表演与摇滚乐结合起来,将直白而通俗的语言与反抗压迫的戏剧结合起来,将地下刊物的讽刺性图画与激进政治观念结合起来。这种出现在五十年代末期由视觉艺术家们发起的即兴表演,受到阿尔托、达达主义和抽象表现主义的影响。正是这种"发现的艺术……也即杜尚的'现成品'艺术的延伸",最后发展成为了行为艺术。行为艺术本能而直接地打乱了生活,因为行为艺术的表演并非发生在一个隔离的、指定的空间里——而是可能发生在大街上,或者任何别的地方。参与其中的民众越来越多,也就越接近所谓"真实"的界限。

其中一个最极端的例子是"维也纳行动团体",其女成员瓦莉·埃克斯波特冒险表演电刑;[23]另一成员,赫尔曼·尼奇让一个表演者拖着小羊的内



图35 大街上的"波希米亚风"(Boho Chic),1999年秋。本书作者供图

脏走过大群的苍蝇,同时用假血泼上动物尸体。[24]冈特尔·布鲁斯将尿液吞了下去,这个团体的第四名成员鲁道夫·施瓦佐格勒的自虐行为还包括自残,最后也因此而死。[25]

当"释放运动"(Abreaktionspiel)造访伦敦时,古斯塔夫·梅茨格是这个活动的组织者,他创造了一种向尼龙喷射酸性物质的技巧,是为了创作

一件边看边消失的艺术作品。梅茨格将之命名为"自毁艺术"——旨在创造一种自我摧毁,因此不会被资本主义商业所利用的作品。"我们要纪念广岛,"他声称,"材料不断蠕动、扭曲,热爆刺穿材料……自毁的纪念艺术品暗喻了我们这个社会的残酷、权力泛滥、令人作呕和无法预测。"[26]这看起来可能不会招来大量观众;但梅茨格尔在艺术学校将这些教给了皮特·汤森,当汤森成为"谁人"(The Who)摇滚乐队的主唱时,他们在舞台上打碎吉它,毁坏扩音器,"自毁"也就此融入乐队的表演之中。

实际上,在波希米亚先锋派转变成大众文化的传播中,音乐是首要因素。披头士乐队1967年的唱片集《佩珀军士孤独的心俱乐部乐队》(*Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band*)的唱片套就是由当时受大众欢迎的艺术家彼得·布莱克设计的,设计将一些迷幻的图像与过去及当代的著名波希米亚主义者,如伯勒斯和爱伦·坡的画像拼贴在一起。这张唱片将不同声音放在一起,产生出一种超越"通俗"和"艺术"之分的作品。其他音乐家竞相模仿,比如,乔治·梅利曾经暗示说,普洛可·哈伦乐队(Procnl Harum)1967年的走红的作品《苍白的浅影》("A Whiter Shade of Pale")和波德莱尔的《人造天堂》具有"同样危险的和极具诱惑的魅力"。[27]

二十世纪七十年代中期,"朋克"们像1830年的青年法国派一样,发现他们反乌托邦式的虚无主义也被流行报刊和电视节目大肆宣扬。的确,民意通常是充满敌意的,但正是这种敌意更加成功地使朋克的观念升级为最新的青年反叛行为。朋克是"被压迫者的狂欢节",由青少年发起,"这些青少年通过流行的改革行为,即奇装异服、使用动画片人物的名字、服用兴奋剂来改变自己的生活。"[28]他们超速驾驶,满嘴脏话,乱吐口水,不时呕吐,不但借鉴兰波之流以及情境主义者的思想,而且从色情图片、卡通文化和通俗小报中学习。"朋克运动"是"一个征兆,其五花八门的元素来自青年文化的历史,性爱恋物服装、糜烂的大都市生活以及极端主义的政治",并且,朋克也"代表了许多内容:都市中的原始主义;穿着廉价的旧衣服;在快速发展并完全被媒体控制的社会中洞察力逐渐破碎;渴望用身体表达各种意义的大杂烩"。[29]

然而在大西洋两岸,朋克这种愤怒的呼声却毫不费力地被里根—撒切尔时代多年贪婪而冷酷的政治所吸纳;波希米亚的文化虚无主义可以很容易地被改造成资本主义经济的道德虚无主义。德里克·贾曼的《庆典》向朋克运动毫不妥协和摧毁性的一面致以先锋派的敬意,但是,不到十年

之后，他的另一部作品《神秘约会》里叫卖的朋克运动却是一派亲切幽默的景象，毫无恐惧可言。

多得惊人的文化资料赞颂波希米亚生活，使其传奇化，并造成了轰动效应。大众文化的波希米亚化引起了双重的效果，一方面是对文化自身的影响，另一方面是对道德规范和社会法则的影响，而这两种影响是自相矛盾的。二十世纪六十年代的嬉皮士，七十年代的朋克，八十年代的新浪漫主义作家，穿恋物装者和"同性恋文化"都只不过是另一名称下的波希米亚文化。这些文化都曾是异议和反抗的焦点，却比以往更加迅速地被市场化。

现在，过去的怀旧波希米亚也可能被重新利用。例如，电影《亨利和琼》蹩脚地描绘了亨利·米勒和阿纳伊丝·尼恩的爱情故事。《四重奏》则将琼·里斯描述自己和福特·马多克斯·福特以及他的妻子斯泰拉·鲍恩之间关系的小说搬上银幕，这引起了八十年代"波希米亚"风气的复兴和九十年代碎天鹅绒、珠链、缎子等奢华的怀旧时尚的重现。*Elle*杂志于1996年预言"新波希米亚"将在那年秋季产生。"颜色和质地是最重要的，关键是不会有激烈的冲突，但会有适当的碰撞……这些从七十年代的嬉皮士到九十年代的波多贝罗二手市场都可以得到证明。"1998年，伦敦的《旗帜晚报》(*Evening Standard*)专题报道那些一件旧衣服卖一万五千英镑的商店，嬉皮士时髦再次风靡"带着信用卡的波希米亚人"。新时尚将贫困和新奇合为一体，在伦敦的Voyage商店里，这种新时尚更是登峰造极，其会员制一度如此排外，以至于有谣言称，麦当娜也无法加入成为会员。在每一条大街的连锁商店里也都能发现波希米亚时尚。甚至连"环保卫士"(eco-warrior)风格也极有市场。那些英国的"嬉皮士旅行者"(crustie)短上衣上沾满了风干的呕吐痕迹，他们的样子仍可能在英格兰中部地区引起恐惧，但是，这些披着自己编成的金黄色"骇人"长发绺，穿着手工编织的毛线衣，穿着军裤，穿着一身嬉皮装备的新时代旅行者们，却影响了那些疯狂地追求时髦的人。1997年漫步抗议者丹尼尔·"沼泽人"·胡珀眼看就要成为主流社会的英雄，一份周日发行的单幅报纸多少有些言不由衷地许诺道，"只要专捡小路走，你也能看起来像'沼泽人'"，并且讨论怎么样才能像"沼泽人"那样，认为这种形象"绝非偶然"：

一个经验丰富的抗议者说："在我们的团体中会有一种强烈的归

属感,我认为衣服对抗议者们来说象征着各自所属的群落。”这种“沼泽人”风格需要把头发编成骇人的长发绺,在最生动的部位(舌头、鼻子、下巴、嘴唇和眉毛是最普遍的)穿孔,穿上多层颜色很不协调的手织毛线衣,穿上军裤,并把裤腿塞进黑色橡胶靴或长筒靴里。

> 查阅一下当前的时尚指南,你将会发现所有的这些打扮都正在当季走红。每个人……都曾经在身上穿过孔。军裤也备受街头品牌的青睐。[30]

同样重要的是,许多从前规定资产阶级得体着装的清规戒律被统统抛弃了。不经意间,便装不再是波希米亚人的专利。所谓“得体着装”的观念正在消失(至少在某种程度上如此)。[31]

流行小说也采取了波希米亚式的态度,例如,朱利安·斯特拉博拉斯暗示说,模仿威廉·吉布森的“风靡一时的经典之作”《神经漫游者》(*Neuromancer*)而写的那些赛博朋克①小说,都弥漫着都市嬉皮士邋遢的、反乌托邦式的气氛,这些小说恢复了波希米亚人的反叛精神,并把其内容限于技术主义的宿命论,[32]由此,呈现给观众一种“人造的波希米亚及其一连串的异化”。这类小说典型的场景是:

> 一个颓废又敏感的主人公/穿过废弃的都市风景/那些精英的奢华据点/古怪的空间站,充满了怪诞的发型/衣服/自残/摇滚乐/性嗜好/毒品设计者/装着电视的小装置……最终主人公和反叛者们紧紧站在一起,这些反叛者奉献的不是来自团体/社会主义/传统价值/超验梦想,而是来自至高无上的,让人感受到生活,可以顺潮流而动的嬉皮风格。[33]

毒品在网络空间和在生活中一样,曾被用来探索不寻常甚至危险的精神状态,现在毒品成了艺术的新素材,“为了娱乐”被广泛使用。同样地,将人存在之实质归于性欲的满足,这一波希米亚信条(源于流行的精神分析学)现在被视为理所当然的。甚至同性恋关系也逐渐被理解为一种生活方

---

① Cyberpunk,是Cybernetics与punk的结合词,又称数字朋克、电脑朋克等,是科幻小说的一个分支,以计算机或信息技术为主题,通常有社会秩序受破坏的情节。——编注

式的选择，而不是一种冒天下之大不韪的厄运，同时，恋物式的“性变态”成为主流时尚的主要来源。[34]

广告商们追随时尚，售卖波希米亚的观念和风格。他们的市场调查表明年轻人“敢于标新立异”。年轻人赞成人应当兼有两性特征，拒绝固定的男女角色，拒绝“服从权威、清教徒式的规则、安全和狭隘的观念……‘越轨’成为许多年轻人特有的风格，这种风格使他们能够在一个没有可靠航线的世界里前进”。我们不清楚到底这仅仅是世纪末堕落风格的一种表现，还是年轻人真的都欢迎“清规戒律暴政的结束”。[35]无论是哪一种，像啤酒和牛仔裤这些世俗产品都可能被标上S/M(施虐受虐狂)、异装癖和其他嬉皮的、“变态的”城市时髦形象的标签。

名人是鸡尾酒的一味原料。这要追溯到二十世纪六十年代，安迪·沃霍尔和他的“工厂”工作室在极端波希米亚的暴行和“激进的时髦”之间提供了管道。由此产生了这种情形：这个曾经意味着对艺术的狂热献身，意味着对世故毫不妥协的真诚艺术家的词——“波希米亚人”，现在却被用来描述那些和好莱坞或者摇滚潮流不同的富有魅力的人。从前这个词是指一个艺术的地下世界，现在却只指那些不合常规的人物。演员丹尼尔·戴·刘易斯有一个“波希米亚”安乐窝。弗雷迪·梅库里和“皇后”(Queen)乐队是“最后的波希米亚人”，他们的“波希米亚狂想曲”曾经风靡一时。英国的《卫报》曾宣称，佩蒂·史密斯的生活拥有的“悲剧和浪漫足以编成一部波希米亚传奇”。[36]电影导演吉姆·贾木许是一个“波希米亚人”，因为他是“嬉皮士”，因为他不是一个“雄心勃勃的野心家”，而是十分“懒散”，因为他不想拍一些没有深刻意义的电影，还因为他一头早熟的白发和一袭黑衣“突出了他与黑白片、颓废电影的联系”。但是有一点是关键的，那就是他仍然是真实可信的，因为“我的头发不是染白的，而是天生如此”。[37]

然而，这些“个性”不是作为“资产阶级”的异类或者敌对而存在的。因为已经没有可能再对立了——那种保守的、主张服从权威的、尊奉习俗的“资产阶级”和对手一起消失了。二十世纪九十年代波希米亚人的个性之光，只不过因为他们成功地稍稍背离了传统一点点；这些万人景仰的典范只不过比平常人稍微酷一点、嬉皮一点而已。

二十世纪六七十年代，在伦敦的诺丁山，那些像戴维·霍克尼和时装设计师奥西·克拉克这样的艺术家与加勒比黑人革命分子为邻，附近的公地上住满了异装癖；然而此时，地方的情境画家在地铁站的墙上贴满了无

政府主义宣传的剪报，号召人们拿起武器反对这个表象的世界，反对日常生活中消费主义的压迫。尼古拉斯·罗依格的电影《迷幻演出》(*Performance*)就是以此为特征的，这部电影由米克尔·贾格、詹姆斯· 福克斯和安妮塔·帕伦贝格主演，在这部电影中，一个迷幻的梦将“地下”嬉皮士的唯美主义和底层社会的罪犯拼贴在一起。嬉皮士、政客与游客们一起在货摊上挂满商品的波多贝罗大街上游荡。

在1998年之前，这条灰泥剥落的街道已经被重新粉刷成闪闪发亮的白色和淡黄色，很多被非法占用的土地被卖出去重建成资产阶级居住区，而对于富有的都市媒体知名人士来说，这里后来成为伦敦最时尚的区域。[38]这里还拍了一部名为《诺丁山》的电影，这是一部甜软的爱情故事，发生的背景是充斥着无能的英国怪人的假波希米亚区。引起争议的英国政治家彼得·曼德尔森——即所谓“黑暗王子”和“骗人高手”受到工党内一些草木皆兵，修正自己的哲学路线以取悦中产阶级的社会主义者的指控，因为他曾短暂地住在这片地区，仿佛是“为了表明他是一个多么激进的波希米亚人，一个多么天然的社会反抗者……而非一个不会享受、令人讨厌的左派老古板”。[39]曼德尔森位高权重，这表明他在闲暇时结交的那些饭店女主人、传媒大亨和咖啡友们，永远也不会如他所愿成为反权威的人。值得注意的是，他也许曾经认为这些朋友是反权威的人，同时也许相信自己是当代某个边缘波希米亚团体的一员。形容词“波希米亚的”居然为一个热衷于名利的职业政治家所驱使，这表明波希米亚神话已经走了多远。

如此种种趋势进一步为波希米亚奏响了挽歌，有所不同的是，现在是大众文化而非福利国家为波希米亚的消亡受到谴责。比如艺术批评家提姆·希尔顿问道：“有这种所谓的后现代主义波希米亚吗？”他自己毫不犹豫地否定道：“当然没有！……现在波希米亚已经差不多消失了，几乎没人哀悼它，也没有一条讣告……哪里有什么年轻的波希米亚人？……他们都被不分艺术和娱乐的青年文化一扫而光了。”[40]

然而当波希米亚神话为了投大众消费之所好而大加渲染的同时，大众却越来越渴求高雅艺术。大众文化是一种全身心的体验，世界每天都沉浸在大众文化的审美态度中。然而这种景象、声音和感觉实际上不仅仅是“通俗”就好。大众文化不仅仅是肥皂剧和通俗小报，也不仅仅是流行音乐和足球，而是远远超出这些，将历史上的先锋文化也变成流行风。印象派的复制品装点了无数人起居室的墙壁、日历、生日卡片和饼干盒。音乐无

处不在——健康食品商店播放维瓦尔第的《四季》(*Four Seasons*)，书店播放莫扎特的音乐，《拉克美》(*Lakmé*) 的咏叹调为英国航空公司做广告，埃尔加的大提琴协奏曲或贝利尼的《贞洁女神》("Casta Diva")都为最新款的汽车做推销。视觉图像狂轰滥炸，广告以卡拉瓦乔和马格利特①为基础，我们贪婪地吞下故事、刺激事、舞蹈、戏剧、全球闲聊、拳头和枕头。这种文化大爆炸也包括常常被人们指责为"精英主义"的"高雅"文化。最明显的例子就是普契尼的《今夜无人入眠》("Nessun Dorma")，该曲作为1990年足球世界杯的签约歌曲，占据了歌曲排行榜榜首。歌剧的观众近年来增加了许多，1998年出版商曾报导说："阳春白雪的书越来越受欢迎……得益于书友会的增多，人们聚在书友会里谈论他们上一周所读过的书。"出版商老早就意识到了这一点："书友会大受欢迎，它们也在成长……我们必须意识到书友会的重要性。"[41]

甚至连最具挑战性的先锋艺术也开始成为都市民众追求的对象。例如，伦敦一些新俱乐部将试验艺术、社交、演出和流行歌曲结合在一起。在"冲击俱乐部"里，艺术家们将自己吊在天花板上，一位十二英尺高的多产女神君临德鲁伊教巫师和浑身小亮片的舞者中，六百多位宾客随着原始部落的音乐起舞。[42]伦敦南部的"椭圆剧院"组织了一系列的"浪子"演出。诗人萨拉—简·卢韦在格劳乔俱乐部主持每月一次的波希米亚晚会，在吉比·比恩艺术俱乐部任何人都可以表演音乐、诗歌和时尚秀。1965年迈克·霍洛威茨策划了"国际诗歌节"，三十年之后他又组织了一个"诗歌奥林匹克"，正如一位记者兴奋地报道说，"白话演出、沙龙、艺术设施和画廊又成为了人们最经常的去处。"新垮掉派、表演艺术家、诗歌读物和画廊在整个伦敦和地方各郡遍地开花；对三十五岁以下的年轻人来说，高雅文化成为"娱乐活动之一"。[43]

二十世纪八九十年代一些最反叛的政治斗争也包含了先锋艺术。1983年，在格林汉姆公地②，女权主义抗议者们在军事基地外面安营扎寨，创作艺术品，其中包括血迹斑斑的卫生巾（几年前朋克音乐家锡德·维舍斯曾经在自己的钮孔上挂过一个血污的卫生巾）和其他象征女性的作品，

---

① 雷尼·马格利特(1898—1967)，比利时超现实主义画家。——编注

② Greenham Common，一个因第二次世界大战和冷战而建起的英国皇家空军机场，位于伦敦伯克郡的一个小村庄旁。——编注



图36 新时代"波希米亚人"。1995年一个另类的宗教组织——"普世教堂"占用了伦敦卡姆登区一间空店铺，出版他们把"新时代基督教"、科幻小说、艺术及环保问题混为一谈的书刊，同时也出售二手货。他们最后因为无力支付商业税而被当局赶走了。本书作者供图

她们将这些作品挂在铁丝栅栏上。撒切尔治下英国的"新时代"运动使非英国国会所能控制的抗议活动和直接行动重获生机，实际上，这场运动开创了拥有自己的工艺和审美观的一整套独特文化，并通过会演和市场，分享着这样一种生活方式，即有强烈审美特点的、狂欢的、反权威和自给自足的独特姿态。[44]在东伦敦的雷顿反对高速公路扩建，保护街道免遭破坏的运动者们都将艺术和抗议紧密结合。在墙上涂鸦，在路边雕塑，在拆毁的房子内重加改造，抄上沃尔特·惠特曼的诗歌，临摹马蒂斯的画作《舞者》("Dancers")，还从拆迁的破烂中收集东西搭建起一座座神龛。这都成了抗议活动的一部分。[45]

评论家扬·班科夫斯基在讨论"混混艺术"时谈到了其与达达派的联系。这些联系在一些装置艺术品上有迹可寻，这些作品将日常生活的废弃物碎屑，即"捡来的废物、不值钱的小饰物和私人纪念品胡乱地堆在一起"，以"从它的裂缝中涌出波希米亚式强烈的不规则结构"。[46]理查德·林克莱特的电影《懒虫》(*Slackers*) 考察了那些毕业后继续待在德州奥斯汀

的学生们的波希米亚式生活，并表明："他们和早先各类波希米亚人是类似的；都渴望成为不同寻常的人，都质疑社会对其人民的压榨，都想在究竟何为体面，以及如何打发时间的规矩上面自作主张。"[47]

因此，波希米亚生活方式的皮毛并非简单地与大众文化交叉。在互动中，波希米亚对传统的挑战大大改变了各种根深蒂固的看法。在德国，一旦酒吧和咖啡厅可以一直营业到深夜，就产生了一种新的、更倾向于新时代新风尚的氛围，代替了那种古老的、以大学为基础的学生波希米亚社团形式。有人觉得，既然工作似乎不再是永久的和稳定的，那么正规教育和正经工作将变得没有意义。波希米亚式酒吧为这种得过且过的一代，即相当于美国"X一代"①[48]的条顿民族的后代提供了一种选择。

这仅是对过去四十年里文化领域的巨大扩张所做的概述。在二十世纪八十年代，"后现代主义"[49]这一术语得到广泛应用，这在一定程度上是对文化扩展进行解释的一种尝试。像波希米亚这个观念自身一样，后现代主义也是一种无所不包的概念。许多曾被认为是波希米亚人的特征，例如那些混合了高雅和低俗的艺术实验，现在开始被认为是后现代主义。人们争论说，后现代也是原本整齐一致的社会阶层瓦解成有着不同道德观念和文化品味的分崩离析的群体，后现代信仰不再坚持中心，因为不再存在一个处于支配地位的思想体系（全球市场除外，它将多样性进行了精心安排）。

尽管"波希米亚"仅是一个描述性的词语，但后现代主义还是做出了大量的理论断言，试图为这种由大众传媒所控制的文化和道德世界令人困惑的本质提供一套解释。一些评论者兴高采烈地向他们所发现的后现代主义新世界致意，但许多人还是从前代标新立异的波希米亚人怀旧和悲观的眼光来研究后现代主义。波希米亚和后现代主义都使得人们的政治意识减弱，使艺术扩展到了生活的各个领域，并且试着在道德观上反对绝对，赞同相对的价值观。因此，后现代理论也许能使我们进一步了解波希米亚在整个大众文化中的传播途径，以及这种传播可能带来的后果。

---

① Generation X，指二十世纪六十年代到七十年代初出生的美国人，这批人身上有着不同程度的不负责任、冷漠和物质主义等特点。——编注

注释

1 Cowley, *Exile's Return*, p.62.

2 Mulvagh, *Vivienne Westwood: An Unfashionable Life*, p.88.

3 Bernice Martin, *The Sociology of Contemporary Cultural Change*(Oxford: Blackwell, 1981), p.236.

4 Ibid., quoting Malcolm Bradbury, 'A Dog Engulfed in Sand II: Abstraction and Irony', *Encounter*, lii/1 (January 1979), pp.39—40.

5 Fredric Jameson, 'Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146 (July/August 1984), p.87.

6 感谢托尼·哈利迪指出这一点。可以参见例如Ouida, *Folle-Farine* (London: Chapman and Hall, 1871)。这部小说是献给英格雷斯的，其铭文来自波德莱尔的诗歌。

7 Marilyn Brown, *Gypsies and Other Bohemians*, 他展示了这些事物的走红程度是如何年年不同的。

8 拉·古洛后来遭遇到了艰难的时光。在第一次大战之前不久，莫迪利亚尼在街市上看到了她，肥胖不堪，和许多野兽关在同一个笼子里面(参见 Rose, *Modigliani*, p.193); 到了二十世纪三十年代，帕维尔·切尔利塔切夫和查尔斯·亨利·福特看到她时，她还是那样："一个体重约有三百磅的胖大女人，衣衫松垮垮的，平静地坐在摇椅上，打着扇。她身后站着一个老男人，就像是和她截然不同的管家，这个老男人牙齿都掉光了，但是那个著名下巴却非常诱人……这就是"柔骨瓦伦丁"(Valentin-le-Désossé)，她的老舞伴。"[Parker Tyler, *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1967), p.321.]

9 例如，在波希米亚人索霍区著名的伏尔泰咖啡馆就有劳特累克的壁画。

10 Harold B. Segel, *Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St Petersburg, Zurich* (New York: Columbia University Press, 1987), p.xvii.

11 Siegel, *Bohemian Paris*, p.230.

12 Jelavich, *Berlin Cabaret*, p.20.

13 Graves and Hodge, *The Long Weekend*, p.120.

14 Guy Deghy and Keith Waterhouse, *Café Royal: Ninety Years of Bohemia* (London: Hutchinson, 1955), p.193.

15 Clive Fisher, *Cyril Connolly: A Nostalgic Life* (London: Macmillan, 1995), p.277.

16 Alan Ross, 'Introduction', in Maclaren-Ross, *Memoirs of the Forties.*

17 Maynard, *Venice West*, *passim.*

18 Ibid., p.112.

19 Ibid., p.113.

20 Inger Thorup and Per Dalgard (eds), *The Beat Generation and the Russian New Wave* (Ann Arbor: Ardis, 1990), p.41.

21 Ibid., pp.81, 59.

22 Ibid., p.58.

23 Rosa Lee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson, 1979), p.164.

24 Hewison, *Too Much: Art and Society in the Sixties*, p.118, quoting *New Society*, 27 July 1967.

25 Goldberg, *Performance Art.*

26 引自Hewison, *Too Much: Art and Society in the Sixties*。

27 George Melly, *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain* (Harmondsworth: Penguin, 1970), p.110.

28 Savage, *England's Dreaming*, p.192.

29 Ibid., p.230.

30 James Sherwood, 'You too can look like Swampy', *Independent on Sunday*, 'Real Life' section p.8, 23 March, 1997.

31 然而，在某些职场上却出现了服装要求更严格的反潮流。例如在办公室里禁止职员穿牛仔裤。有些零售企业中要求员工穿制服，而有些雇主则坚持要员工在周五穿随便些。现在尽管女律师和女股票经纪人可以穿裤子了，但是直到2000年1月，一个在职业高尔夫球协会工作的英国妇女还因为穿了裤子而被扫地出门，她最终打赢了官司。在1999年，一个英国女学生向平等机会委员会(Equal Opportunities Commission)起诉校方，因为学校不准女生穿裤子(学校最后让步了)。

32 Julian Stallarass, *Gargantua: Manufactured Mass Culture* (London: Verso, 1996), p.43.

33 Istvan Csicery-Ronay Jr, 'Cyberpunk and Neuromanticism', in Larry McCaffery (ed), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), p.184.

34 参见 Valerie Steele, *Fetish: Fashion Sex and Power* (New York: Oxford University Press, 1996)。

35 Mark Simpson, 'Deviance Sells', *The Guardian*, London, 11 November 1994, pp.14—15.

36 Michael Bracewell, 'Woman as Warrior', *Guardian Weekend*, London, 22 June 1996, p.13.

37 Jonathan Romney, 'Wandering Star', *The Guardian*, London, 27 June 1996, p.10.

38 尽管还有大批群居式建筑保留下来。

39 Colin Hughes, 'Naivety of a Machiavelli', *The Observer*, London, Sunday 27 December 1998, p.8.

40 Tim Hilton, 'The Death of Bohemia', *The Guardian*, London, 20 March 1991, p.17.

41 Martin, Bright and Sarah Ryde, 'Books boom as shoppers turn over a new leaf', *Observer*,

London, News Section, 13 December 1998, p.11. 在英国,人们认为电台频道 Classic FM促进了古典音乐的流行，尽管有人说这个广播台播放的是最出名的经典作品的摘要片段，和播放全曲、并播放不那么出名的古典音乐的第三台对着干。换句话说,为大众所熟知的经典作品更走红,反成了一种阻碍。有些音乐家还认为大规模生产古典音乐的CD也是一样有害,让那些不太出名或艰深难懂的作品更难以为人所知。

42 Judith Palmer, 'Taking the Plunge', *Independent*, London, 12 April 1995, p.15.

43 Oliver Bennett, 'Welcome to the Culture Club', *Independent on Sunday*, London, 7 July 1996, p.4.

44 Kevin Hetherington, 'Stonehenge and its Festival: Spaces of Con sumption', in Shields, Rob, ed, *Lifestyle shopping: The Subject of Consumption*, London: Routledge, (1992).

45 Murray Armstrong, 'The Art House Effect', *Guardian Weekend*, London, 25 June 1994, pp.28—32, 52.

46 Jan Bankovsky, 'Slacker Art', *Art Forum*, xxx/3, November 1991, p.98.

47 Simon Reynold, 'The Slacker's Life of Apathy', *The Guardian*, London, 19 March 1992, p.26.

48 Dierich Diederichsen, 'Gefühlte Paprika-die politische Subjectivität der Boheme', *Texte und Kunst*, 11, September 1993, pp.65—69. 感谢Beatrice Behlen 让我注意到这篇文章。

49 关于"后现代"。正如"现代"指的是整个工业化时代,包括经济、社会和政治的各个方面,而"现代主义"指的是现代社会的艺术运动,所以"后现代"是比"后现代主义"更加宽泛的概念。参见Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1996)。

14

后现代波希米亚(人)

空气中充满了幻影，光辉的文化前景海市蜃楼般地突然出现在我们面前。

——沃尔特·本雅明，《帝国全景：穿越德国通货膨胀的旅行》



波希米亚最初是作为反对资本主义社会压抑性权威的对立面出现的。在十九世纪的法国和德国这些国家里，波希米亚风潮尤其显著，这些国家的议会民主制尚没有完全建立起来，但波希米亚作为一种不同于传统的生活方式，在整个西方都有共鸣。而且还不仅仅是生活方式，波希米亚是个新奇的世界，它将自我表现为与资产阶级社会截然不同的对立面，一个持不同政见者挑战国家强权的场所，是艺术价值对抗平庸之徒的堡垒。波希米亚是资产阶级社会中的“异类”，也就是说：表达着资产阶级秩序要埋葬和压抑的一切事物。从这个意义上说：波希米亚是一个乌托邦的概念。

作为资产阶级社会中的“异类”，波希米亚融合了狂欢节的各种因素，重新提出了低贱、性放纵、动乱、藐视权威和权力这些内容。传统狂欢节既是对阶级社会所体现的社会秩序的一种颠覆，也是对社会秩序的一种承认。[1]某种程度上，狂欢节是一种得到认可的、对正常秩序的离经叛道。可即便如此，狂欢节也是有侵犯性的，因为狂欢节虽然承认事物有对立的两面，但是也将这对立两面互相混淆起来，从而成为一种不同于其他类型的现实。埃里希·米萨姆将柏林的西方咖啡馆描写成“自由精神的聚会之所”时，他也暗指出波希米亚的狂欢节性质的一面：波希米亚人在一种使工作成为娱乐的气氛中聚在一起，这些来客将讨论问题变成了奇思妙想的展现；从而使“思想富有弹性，创意可以随心所欲地捏搓和塑造成任何形状”。[2]正如在狂欢节中一样，在波希米亚之中，资产阶级社会的传统界线被颠覆了。

先锋派波希米亚主义者的艺术创作就体现了这一点。比如超现实主

义和表现主义就承袭了许多形式上已经改头换面的事物：颠覆、奇形怪状的象征主义、节日里互相矛盾的感情融合和触犯生活的禁区。这些都曾一度是狂欢节的起源。[3]波希米亚人不但在其艺术创作中，而且在生活里也融合了"高贵"和"低贱"。波希米亚主义者们将资产阶级哲学多有排斥或拒之门外的生活的两个方面融为一体：一面是肉体的"微贱"，另一面是在这个尘世上赋予生命以意义的艺术的精神领域。

十九世纪和二十世纪早期的波希米亚人——法国青年派，对法兰西第二帝国持不同政见的人以及德国威廉皇帝统治下的尼采主义者们，他们生活的时代被不太严谨地称为"现代社会"：即西方世界工业化这个充满剧变的时代。波希米亚人对这个光怪陆离的新世界、奇妙而又令人恐惧的都市社会做出了回应。他们被置于与社会对抗的地位，在这样的社会中，权威和社会规则被直截了当地表现出来，并被大为加强。和这个时代相对应的波希米亚"神话"也是随着工业资本主义一同发展起来的。

实验性艺术——现代主义——是对应这个世界发展起来的，也是一种试图了解和领会世界的尝试。现代主义和先锋派尽管和波希米亚并非一脉相承，但和波希米亚紧密相连。艺术上的大胆冒险和实验(这同时也体现在艺术家的生活上)繁荣一时。有人说有三个因素恰好一同启发了这一势头。这三个因素就是：统治阶级仍保留了一些贵族的外表；政治局势不稳定，仍然有发生激变的可能；技术仍然具有巨大的创新价值。现代主义者因而得以在这个科学发明、政治局势和统治者们步调不一致的漫长时代里研究各种矛盾。[4]

现代主义者、波希米亚主义者、先锋派都在以各自不同的途径研究着这个形势。艺术家们将艺术与技术结合从而改革艺术。有时候他们通过发明出新的形式来革新艺术，比如电影和合成照片；有时候则通过他们的美术和音乐作品从视觉与听觉的角度展现各种新技术；或者在写作中捕捉现代大都市令人眼花缭乱的千变万化，描写大都市迅捷的速度、社会的崩溃和道德的沦丧。

在政治方面，波希米亚人往往被乌托邦式的体制和极端的反对主义所吸引。他们的目标是社会的彻底改革而不是渐进的政治改良。因此，他们对社会特权、遵规守矩以及保守主义的革命性挑战是具有象征意义的，[5]因此他们将无法无天的行为、直接对抗社会法则的生活方式作为战斗武器。

第二次世界大战以后，资本主义民主制在西方世界稳固地建立起来，而革命的希望则被东方阵营的斯大林对革命的扭曲所葬送。严酷的冷战使得现代主义全无生机。到了二十世纪六十年代，政治的冰山开始融化，七八十年代的社会和经济变革使得后现代主义得以萌发。[6]

在后现代主义的旗号下汇集的各种文化改革被人们从保守和激进的各个角度进行了分析。伯尼斯·马丁在其对六十年代青年运动的批评中指出：他们的影响不仅限于美学领域，而且也带来了伦理上的改变。反主流文化中的感情、无限、暧昧这些浪漫主义价值观被主流文化所吸收。她认为这让人们更加自恋和放纵，深刻地改变了西方社会，使其变得更为糟糕。

佩里·安德森虽然是从不同的政治立场来看，却得出了相似的结论。资本主义本质上是一个非道德的范畴，最初是从前资本主义的价值观中获得了其道德权威，吸收了宗教或者跨阶级的相互责任的贵族政治式理念。到了七十年代，这种"正统"的资产阶级本质上已经消亡。跨国公司越过了各国的边界，无需根基的金融市场也破坏了各个社会阶级得以组成和行事的方式。

再没有一个边界明确的、渴慕贵族式生活方式的资产阶级了，恰恰相反的是：安德森说统治阶级"堕落"了，随着财产不均的进一步加剧，"财阀"这个新阶级的成员倒更像"走贫民窟路线，拳击手一般的举止，少数民族集中区的口音，还有好莱坞和迪斯尼式的粗俗"。[7]虽然他们沉迷于买私人飞机和价值3900万美元的钻石项链之类富豪式的爱好，他们的购物单上也包括杰克逊·波洛克的帆布油画和古奇(Gucci)的牛仔裤，而且订做得就像真正的嬉皮士风格。换句话说，这个新的财阀阶级既采纳了正统"波希米亚"的风格，也采纳了大众的口味，不过即便是大众也部分地吸收了波希米亚风格。

安德森同时还指出：传统的艺术机构和资产阶级正统刻板地衡量艺术和文学上高雅与否的标准也消失了，因此，波希米亚和/或先锋派所反叛的保守艺术观也不复存在。市场和消费社会已经变得无所不包。安德森欢迎这种"平民化"，因为这将使识字的人更多，服从权威的人更少，世袭的财富和阶级的重要性也因此而衰落。但安德森也指出，这也导致了对文化反对派的压制。因为当"名流们"一面取代了贵族，一面也取代了那些天才，而且当大众文化战胜了高雅艺术后，文化反叛的可能性就熄灭了，因

为在千人一面的幻象中任何一种异类都已经消失。[8]同时，在社会方面，伯尼斯·马丁观察到“权力机构很少有能力用属于权力本身的传统语言来让自己合法，只能借助民粹主义和反对等级制度的语言来授予自己合法性”。[9]

与这种悲观的分析形成对比的是，其他人指出：后现代性/后现代主义破坏了白人的西方启蒙时代的“宏大叙事”——他们这里所指的是各种理论，这些理论声称解决了实践中所有方面的问题。这个变化将为人所欢迎，因为传统的等级制度得以削弱；历史上“其他人”至今被人压制着的声音——女人的、少数民族的、非白人的——现在得以在世界舞台上出现，并在艺术上和政治上（这一点存在争议）得到承认。

后现代主义是否摧毁了高雅艺术和大众文化之间的传统差别？这一点尤其引起了大家的争论。与其说大众文化战胜了高雅艺术，倒不如说是两者之间的鸿沟瓦解了。这意味着大众的品位从被冷落变得可被接受，鸿沟的瓦解也使得如特奥多尔·阿尔诺和马克斯·霍克海默等马克思主义者的精英论可以被抛在一边。

阿多诺已指出实验艺术能够起到颠覆性作用，即先锋艺术逃避了占统治地位的意识形态，形成了抵抗的基础。另一方面，大众文化是人民新的鸦片，使得不同的观点窒息，并为资本帝国主义的需要服务。但是自从二十世纪六七十年代之后，文化理论学者们有了不同的看法。他们认为，左翼的精英主义者们对大众文化的敌意，以及对所谓大众文化阴险的意识形态控制功能有挥之不去的焦虑，使得他们对大众文化所带来的乐趣以及大众文化和人们生活的密切关系视而不见，并表现出对“人民大众”的轻蔑，而他们在政治上恰恰应当和人民大众站在一起。[10]

这些更为乐观的理论家强调的是当代观众所运用的创造力，以此来摧毁大众文化。有些竟然声称“流行文化一直是一种冲突的文化，这个文化总是包含有为了百姓的利益进行具有社会意义的斗争，这也是统治阶级的意识形态所不愿见到的。”根据这个观点，大众文化生来就是颠覆性的，但阿多诺和霍克海默“在其关于如何抵抗或逃避压迫的构想中竟然没有考虑大众文化的地位”。[11]

这种推理方法也一样抽象，只不过推翻了阿多诺的分析，并把“高雅文化”贬成仅仅是精英主义。“深奥、技巧精妙的（高雅艺术）文本……使得观众更少，社会意义因此也有限”，与之相反，人们喜爱大众文化是因为大

众文化“毫无品位，粗俗庸俗，因为品位不过是社会控制和阶级利益乔装打扮成天生优越的鉴赏力”。[12]

阿多诺相信大众被好莱坞和流行歌曲 (Tin Pan Alley) 蒙上了眼睛，因此屈从于“虚假意识” (false consciousenss) 。文化上的民粹主义者断然拒绝了这整个观念，他们认为所谓“虚假意识”的论点过于专横了。但他们自己实际上也和阿多诺一样是精英主义者。首先，他们的论点暗示着大众实在是太蠢笨，无法理解高雅艺术的“精妙技巧”；其次，他们在谴责假想中的自命不凡而势利的精英人物时，断言对高雅艺术的偏好可能伪装成艺术鉴赏力或真诚的艺术选择，事实上他们是被“阶级利益”的观念所主宰，这就轻易地又让“虚假意识”这个观念起死回生了。[13]这场争论在关于高雅文化和大众文化之间的鸿沟是否已经崩溃这一论断上也争论不休。

但是文化上的民粹主义者就是起源于这样一种尝试：扩大人们所认为在美学和艺术上重要的事物的范围。七十年代激进的文化理论家反对既定的艺术和文学规范中大男子主义的、“西方白人”的各种偏见，力求使工人阶级、“人民”、妇女和黑人新颖的艺术和大众文化具有合理性。颇具讽刺意味的是，在实践中他们仿效早期波希米亚先锋运动的倾向。例如，约翰·费斯克就指出大众文化“将书本和生活之间的差距减到最小”；作为“一个渐进的过程，一种基于实践的文化”，流行文化摧毁了“艺术观念和日常生活之间的鸿沟”；与之相反，“资产阶级的、学问高深的”文化，是建立在典籍或表演基础上的，这种文化拉大了艺术和生活之间的距离。[14]在这一方面，文化上的民粹主义者既有波希米亚人对流行文化的热情，也仿效了先锋派解构艺术并将其汇入生活的渴望和对狂欢的热爱。

波希米亚人先锋派的狂欢，也被人们看作对当代社会的巨大挑战的一部分。这是由于波希米亚人相信存在着一种非同寻常的，有希望能过上的生活，不管对这种生活的幻想究竟是如何。另一方面，今天文化民粹主义最严重的缺陷并不是拒绝否认人们对于高雅文化的热爱可能是真诚的，而是不管热情洋溢的理论家们如何强调大众文化激进的潜力，他们毫无二致地描述出一个世界，那里的异见者都采用内在流放，而不是公开反对的方式。例如米谢尔·德·塞尔托就很有影响力地指出，被压迫者一直在反抗，在强有力者的领地内“盗猎”，将统治性的文化重新改造为自己所用。[15]不过，他将此描写成那些受压迫的人内心的疏离，“抵抗”和“越轨”取代了“革命”和“改革”，这个世界应当渐渐暴露，而不是要一下子翻天覆

地。在这个世界里,异见的标志可以公然张扬,大胆的个人生活和日常生活态度质疑着许多方面都日薄西山的资产阶级传统观念。但同样是这个世界,全球经济非人化的权力结构从来没有被挑战过,相反,人们或者将这些权力结构视为命定,或者积极欢迎之。

这样的立场过于洋洋得意地看待享乐主义的胜利，对私人生活中的“个人选择”以及日渐滋生的民主的弊端视而不见。因为真正的危险是,当自由主义的个人自由成了天经地义，但是靠人民团结才取得的市民权力和政治权力却开始分裂,更易受其他更好战的信仰体系的攻击。例如宗教原教旨主义就提供了道德和文化上的信仰，并激烈地挑战着追求拜金主义和名人效应的大众文化“怎么都行”(anything goes)的立场。原教旨主义对一些群体格外有吸引力,诸如发展中国家的青年,由于贫穷,现代社会欲望无限扩张的梦想天堂把他们排除在外,离他们日渐远去。

因此，过于乐观的文化理论家[16]对大众文化的颠覆潜力夸大其词,抛弃了自己理性的责任。首先,他们很少考虑大众文化可能发展成一种统治性的全球文化,压垮非西方的文化体系。其次,他们的论点没有认识到,将反抗压迫和大众文化划等号,就意味着在这个公民权利被忽视、人们普遍漠不关心民主弊端的政治氛围下,可供论争的议题日渐狭窄。

这种“堕落”(不再遵从,却变得亲密,有些人认为这种亲密是粗鲁),对权威的敬重不再溢于言表，这是受了大众文化颇有争议的鼓励，伯尼斯·马丁为此深感痛惜,但无论如何,这都是一个相当肤浅的现象。今天,我们大力奉承足球运动员和超级名模,而不是公爵和公爵夫人,这也许让我们感到更为民主。但实际上,我们所崇拜的天赋和美貌部分也是来自遗传,并且,运动员和名模与贵族一样,和魅力及流言脱不了关系。以教名称呼你的老板(或美国总统)看起来也许民主,但在这欢快的平等主义之下,老一套的卑膝和谄媚保留下来,并加强了其控制。实际上,直呼其名式亲密的外表和我们每个人都可以选择自己命运的谎话给这个古怪的、社会和经济的不平等日渐加重的社会戴上了面具。如果有任何社会现象证明了存在“虚假意识”这个标签,那就确实如此。

波希米亚人如此珍视的艺术和文学天赋从来没有像在十九世纪三十年代那样公正地受到褒奖。二十世纪四十年代的英国作家们担心福利国家将使得艺术官僚化,并没有明显地预见到在整个战后早期,随之而来的学院教授教职、出版和传媒业的大扩张。这些机会将使得与艺术相关的领

域里的艺术家、作家和职业人士在经济上更为安稳。但是随着二十世纪七八十年代的石油危机、"滞胀"、长期萧条、短期衰退和越来越糟的条件，文化和知识性工作的临时雇用制重新出现了。早在1982年，新的毕业生出现在"这个不欢迎他们的世界上，感到和传统的大学精英格格不入"，看来，可能是"高等教育的高速扩张、随之而来的经济萧条和毕业生失业滋生了知识分子反抗的环境"。[17]

许多知识分子和媒体以及文化领域内的职业人士都遭受到了"市场严寒"的影响，同时，工人的权益也因为"解除国家对市场的管制"以及增加市场灵活性的目的而受到大幅削减。在音乐工业、传媒和印刷业的变革也导致了不安定性和惊慌。例如，"随着(出版业)无休止的合并、调整和改造，那些作品难以出版的知名的作家(有时甚至是大名鼎鼎的作家)越来越多"。"短期市场行为感染了现代出版业"——某些新作家和知名作家得到的预付金高得名不副实，而对较老的"有天赋但是书卖不动"的作家就不予理会。[18]古典音乐的指挥家和乐师也惊恐地看待音乐的商业化，他们指责把"经典作品"搞成流行音乐取代了完整的演出，也让不那么知名的作品得不到录制。

十九世纪式的"流氓知识分子"(lumpen intelligentsia)在民主衰退期卷土重来，看来可能形成了传统波希米亚反文化借尸还魂的前提条件。但是当寻找那些旧的文化特点时，我们发现波希米亚人的行头依然挂在衣橱的深处，我们可能会觉得这老一套的服饰已经过于古怪，不适于再穿。虽然这行头依然有陈腐的魅力，但是正如很久以来就有人预言的那样，它一定要被送进思想的博物馆，那是所有好的文化现象消亡后的归宿。尽管万物不断循环重现(社会经济和政治领域和流行领域一样，都有这个特征)，但是波希米亚人的行头却不太可能再现。在这个已经改变的文化环境中，可能要采取一种不同于以往的方式进行反抗，因此，统一的集团，或者上下两层敌对的阵营不再存在，取而代之的是一个"多维的"社会和文化空间。[19]艺术本身也经历了巨大的改变。

有些后现代主义理论家指出：社会的聚合性已经瓦解，人们现在依附着波动不定、流动的社会"群落"。在这样的社会中，追寻自己的身份(异见者或其他身份)是在追寻归属，这与其说是在"通过仪式来进行反抗"，[21]倒不如说是"进行仪式表达顺从"。[20]拒绝这样做的人可能会采取一种消极而不是主动的方式，采取逃避和隐藏的方式而不是直面面对。[22]

这一点也和那些永远是边缘人、流放者的波希米亚人的生活惊人地一致，他们的策略是逃避而不是战斗。这其中有一位沃尔特·塞纳医生，他只在波希米亚人的编年史中短暂出现了一瞬。在第一次世界大战期间他帮助同志们躲开了兵役，后来自己逃往了瑞士，而就在同一天，警察带着逮捕令还在西方咖啡馆等候着他。在瑞士，他成为了达达主义运动的一员。

在战争结束后，他从一个城市漫游到另一个城市，一直如此：

> 罗马，或者热那亚、那不勒斯、法兰克福、维也纳……他的生活就像他写的故事，在故事中，一些人来了又走了，在这期间做着一些古怪的出奇的事情。他总是欢迎生存的无限可能性。有时，我们在（一些城市的）港口区从薄暮漫步到黎明，蹲坐在简陋的音乐厅里……这正是他油然而生才华横溢的想法的合适背景。我在1927年最后一次听说他的消息……他消失得无影无踪，这也正是他的特点。[23]

塞纳消失的地方是苏联，他消失的时候可能正在寻找波希米亚人梦想的世外桃源。

这个波希米亚生活的小片断揭示了波希米亚人试图把水火不容的事情捏在一起，避免在政治生活和艺术生活之间做出选择，总打算两者都不放弃。这片断也代表了波希米亚人对奇特经历和奇异地方的钟爱，这些经历和地方尚未经理论和体制污染，也代表了波希米亚人追寻的正是社会所拒绝的。

多维度的后现代空间，还有其不断变化的群落分类，不期然地与波希米亚类似，它将艺术和生活方式、身份与文化、雕虫小技和先锋主义、庸俗媚俗和特立独行，或者说特立独行的庸俗媚俗混为一谈，这和波希米亚类似。后现代主义者的情结是奇特的悲欣交集，一面赞美消费文化，一面哀悼反抗者的消亡，为波希米亚的死亡致哀，大唱安魂曲。

以“新艺术的震撼”(the shock of the new)为形式的波希米亚反抗浪潮丧失其震撼力已经很久了，正是如此可能使我们错过或者忘记了这个事实：尽管个人体验的禁区已经逐渐打开，但整个政治议题都无人问津，总是要被审查，最好的情况也不过是被边缘化，最糟糕的情况则是彻底被遗忘。艺术的反叛浪潮淹没了整个西方社会，看起来也把政治激进主义给

淹死了。我们生活在一个巴洛克的纪元，艺术横行无忌，政治窒息而死——或者说是空无一物。

这并不意味着改变世界的渴望如某些评论家所说已经消失，也不意味着青年人的文化只关注“不同流俗”，只有空洞的“酷”和嬉皮，全无政治雄心。[24]这也未必就会如T.J.克拉克绝望的呐喊所说的那样：“如果我不再为无产阶级奋斗，那至少资本主义保留了我恶的方面。”[25]西方世界的团体和个人(这里不提及其他世界，那里情况不同)努力地表达抗议并尽力要找到有效的方式来促进变革。例如古斯塔夫·梅茨格就依然相信艺术可以改变其观众的世界观。

随着新千年的逼近，新的抗议方式似乎确实出现了——例如1999年秋天在西雅图反抗世界贸易组织的运动。虽然这些抗议者在某些方面缺少协调，并且也没有什么结论，他们还是传出了信号：新型的政治组织正在出现，他们靠互联网和电子邮件在全世界串联。

另一方面，这些抗议者们采取了相当传统的方式，很波希米亚式的(当然也是无政府主义式的)壮观的示威游行，演出、剧场表演也出了力。从这个范畴上说，波希米亚的神话既不是已经消亡的历史，也并非预示了未来的乌托邦。波希米亚的冲动将找到新的面貌和新的形式。因为波希米亚冲动不像后现代主义所说的那样到达了“历史的终点”：没有“异类”，无所不包。正如特里·伊格尔顿所说，波希米亚冲动是过渡性的阶段，在这阶段中，我们尚未看出未来的历史会从何处展开。因此，将来的异见者，虽然有可能不叫波希米亚人，但人们对于创造一种独特而更为真实的生活的渴望却不太可能消亡。

最后，一代代波希米亚人将艺术和与艺术相关的政治变革两个互不相容的概念之间的斗争付诸实践。有些人持“冲突”观，即把艺术理解为基本上是“权力的工具，象征主义斗争的战场”。有些人持“存在主义”观点，认为“文化基本上是为了满足人类追求意义的需求”。[26]皮埃尔·布迪厄的作品主张第一种观念，他的作品中将波希米亚行为解释为人们标新立异，最终还是为了自己的经济利益。[27]当然，正如我所指出的，波希米亚运动是随着经济变化而兴起的。在《悲剧的诞生》中尼采认为人类生活中“毁灭、荒诞、恐怖、不幸”是不可避免的，但也说明了艺术使我们能够把生存的这些不幸看成“充满艺术意义，并且是合理的”。通过“承认人类的生存困境(并采取)审美的角度面对生活，艺术就能让生命继续，并且值得人们去生

活”。[28]波希米亚之所以模棱两可，以及常被人看做自相矛盾，部分是因为波希米亚成了战场，两种相抵触的文化观在这战场上无休止地大战，难分胜负。“存在主义”的观点可以将艺术提高到宗教的程度（为了艺术而艺术）；而另一方面，乌托邦派的政治家们则试图贬低艺术和品位（使其降低到只是对“不同流俗”的追求）。乌托邦式政治无法接受苦难是不可避免的观点，也不能接受人类生来不完美的看法。而沃尔特·本雅明所写的正是人类的不完美，他写道：“一个人的生活和一座优美的雕像最可比拟，雕像在颠沛流离中手足都被摔掉了，只剩下一块精致的躯干，这就是一个人未来的样子。”[29]

波希米亚人的奇特之处正在于他们将这些水火不容的事物结合于一身。波希米亚的冲动（至少是在理论上）超越了文化民粹主义的粗俗，和“高雅”艺术的精英主义。本雅明的精彩描绘直抵波希米亚冲动的内心及其含意：正是因为不完美和苦难的不可避免，我们才必须自己创造出一份渴望来包容悲剧，也包容希望。波希米亚人的英雄主义在于他们对这个理想坚定不移的忠诚。但是这种理想的“空想”特点也让波希米亚人无处容身。

注释

1 Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Methuen, 1986), p.26.

2 Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, p.57.

3 Stallybrass and White, *Politics and Poetics of Transgression*, p.189.

4 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism* (London: Verso, 1998).

5 参见 Kreuzer, *Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung*。

6 Anderson, *The Origins of Postmodernism.*

7 Ibid.

8 Ibid., p.111.

9 Martin, *The Sociology of Contemporary Cultural Change*, p.23.

10 John Fiske, *Reading the Popular* (London: Routledge, 1989), p.183.

11 Ibid., pp.6—7.

12 Ibid. Jim McGuigan及其他人批评了这部作品，因为其仅仅反映出“消费者为王”的理念和市场能满足一切需求，甚至包括文化（和精神）需求这个信念。参见Jim McGuigan,

'Cultural Populisim Revisited', in Marjorie Ferguson and Peter Golding (eds), *Cultural Studies in Question* (London: Sage, 1997), p.141.

13 但也可以参见Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, 1986, transRichard Nice; and Howard Becker (London: Routledge, 1986)。不同的社会观点可参见Howard Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982)。

14 Fiske, *Reading the Popular*, p.6.

15 Michel de Certeau, 'Walking in the City', in Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

16 对于这些"文学修正派"的批评，可参见James Curran, 'Rethinking Mas Communications', in James Currant et al. (eds), *Cultural Studies and Communications* (London: Edward Arnold, 1996), pp.119—165。

17 Robert Hewison, *Too Much: Art and Society in the Sixties*, p.284, quoting Anthony Sampson, *The Changing Anatomy of Britain* (London: Hodder and Stoughton, 1982).

18 D.J. Taylor, 'Rewriting the Rules', London, *The Guardian*, G2, 14 July 1999, p.16. 不过，泰勒说其中有些人是自费出版的。"网络空间大大改变了作者在市场上谋生的方式"，这很有可能成为反击大公司的方式。

19 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995), p.163.

20 这是颇具影响力的伯明翰当代文化研究中心开展的青年文化分析的一个重要课题。参见Stuart Hall and Tony Jefferson(eds), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain* (London: 1976)。

21 Michel Maffesoli, *The Times of the Tribes* (London: Sage, 1996).

22 Caroline Evans, 'Dreams That Only Money Can Buy...Or The Shy Tribe in Flight from Discourse', *Fashion Theory*, i/2 (June, 1997), pp.169—188.

23 Christian Schad, 'Zurich/Geneval: Dada', in Raabe(ed), *The Era of German Expressionism*, p.169.

24 参见Thornton, *Club Cultures*。

25 T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999), p.8.

26 T.J. Berard, 'Dada between Nietzsche's *Birth of Tragedy* and Bourdieu's *Distinction: Existenz* and Conflict in Cultural Analysis', *Theory Culture and Society*, xvi/1 (February 1999), p.141.

27 Ibid., p.145.

28 Ibid., p.146.

29 Benjamin, *One Way Street*, p.76.

参考文献

ADES, Dam *et al.*, *Art and Power: Europe Under the Dictators, 1930—1945* (London:Hayward Gallery, 1995).

AGOULT, Marie d, *Mémoires 1833—1854*(Paris:Calmann Levy, 1927).

ALDINGTON, Richard, *Life for Life for Life's Sake* (New York:Viking, 1941).

ALLEN, Roy F., *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles*(Epping, Essex: Bonher Publishing co., 1983).

AIMERAS, Henri d,' 'La Littérature au Café Sous le Second Empire', *Les Oeuvres Libres*, CXXXV (Paris:Fayazd, 1933).

ANDERSON, Margaret, *My Thirty Years War: An Autobiography* (New York: Knopf, 1930).

ANDERSON, Perry, *The Origins of Postmodernism* (London:Verso, 1998).

ANDREWS, Keith, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*(Oxford:Clarendon Press, 1964).

ANON., *L'Artiste*, 5 September 1832.

ARAGON, *Louis*, *Paris Peasant* (London:Picador, 1980).

ARCHER-STRAW, Petrine, 'Negrophilia: Paris in the 1920s:A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period', unpublished Ph.D dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

ARNOLD, Matthew, *Culture and Anarchy* (London:John Murray, 1867).

ASCHERSON, Neal, 'Modernism and the Nazis', in Paul BÜCHLER and Nikos PAPASTERGIADIS(eds).

ASH, Juliet and WILSON, Elizabeth (eds), *Chic Thrills: A Fashion Reader* (Berkeley: University of California Press, 1993).

AUDEBRAND, Philibert, *Dernier Jours de la Bohême: Souvenirs de la Vie*

Littérre (Paris:Calmann levy, 1905).

BAB, Julius, 'Der Berliner Boheme', in OSTWAID, Hans, (ed), *Dunkle Winkel in Berlin, Großstadt Dokumente*, Band 1, Berlin/Leipsig: Verlag von Harman Seemann Nachfolger, 1905.

BAINES, Sally, *Greenwich Village 1963:Avant Carde Performance and the Effervescent Body* (Durham, NC: Duke University Press, 1993).

BAKER, Michael, *Our Three Selves: A Life of Radclyffe Hall* (London: Gay, Men's Press, 1985).

BALDICK, Robert, *The First Bohemian: The Life of Henry Murger* (London: Hamish Hamilton, 1961).

BALZAC, Honoré de, *Illusions Perdues* (Paris: Livre de Poche, 198 [1837—1843])

——, *Lost Illusions*(Harmondsworth:Penguin, 1983).

——, *La Cousine Bette*(Paris: Livre de Poche, 1973[1846]).

——, *Le Père Goriot*(Harmondsworth:Penguin, 1951 [1834]).

BALL, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary*(New York: Viking, 1974).

BANDY, W.T. et PICHOIS, Claude, *Baudelaire devant ses Contemporaines* (Monaco: Éditions du Rocher, 1957).

BANKOVSKY, Jan, 'Slacker Art', Art Forum, xxx/3, November 1991.

BANVILIE, Théodore de, *Petits études: Mes Souvenirs*(Paris:Charpentier, 1882).

BARAKA, Amiri, *The Autobiography of Le Roi Jones* (New York: Freundlich Books, 1984).

BARTHES, Roland, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1957).

BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: The Women's Press, 1989).

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'Art*, 2(Paris: Livre de Poche, 1971).

——, *Les Paradis Artificiels* (Paris:Livre de Poche, 1972).

——, *Selected Writings on Art and Literature*, trans P.E.Charvet (Harmondsworth:Penguin, 1972).

——, *Fusées :Mon Coeur Mis à Nu: La Belgique Déshabillée* (Paris:Gallimard, 1975).

BEARD, Rick, and BERLOWITZ, Leslie Cohen (eds), *Greenwich Village: Culture and Counterculture* (New Brunswick:Rutgers University Press, 1993).

BEATON, Cecil, *The Glass of Fashion*(New York:Doubleday, 1954).

BEAUMONT, Anthony (ed), *Alma Mabler-Werfel: Diaries 1898—1902* (London:Faber and Faber, 1998).

BEAUVOIR, Simone de, *Force of Circumstance* (Harmondsworth: Penguin 1963).

BECKER, Carol, (ed), *The Subversive Imagination*, New York:Routledge, 1994.

BECKER, Howard, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982).

BECQ Annie, 'Expositions, Peintres et Critiques:Ver L'Image Moderne de l'Artiste', *Dix-Huitième Siècle*, xiv(1982), pp.131—149.

——, 'Artistes et Marché', in S.C.BONNET (ed), *La Carmagnole des Muses:l'Homme de Lettres et l'Article dans la Révolution*(Paris:1988), pp.81—95.

BELL, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (London:Heinemann, 1979).

BÉNICHOU, Paul, *L'École du Désenchantement: Saint Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier* (Paris:Gallimard, 1992).

BENJAMIN, Waiter, 'A Berlin Chronicle', in Walter BENJAMIN, *One Way Street*, London: Verso, 1979.

——, 'Central Park', *New German Critique*, trans Lloyd Spencer, 34(Winter 1985).

BENSON, T., *Raoul Haussmann and Berlin Dada* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987).

BILLY, André, *La Présidente et ses Amis* (Paris:Flammarion, 1945).

BIRKENBACH, Sabine Werner, 'Emmy Hennings: A Woman Writer of Prison Literature', in SMITH (ed).

BLASS, Ernst, 'The Old Café des Westens', in RAABE(ed).

BLESSINGTON, Lady, *Conversations of Lord Byron with the Countess of*

Blessington (London:Bentley, 1834).

BOKRIS, Steven, *Warhol*(Harmondsworth:Penguin, 1989).

BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production*, trans Claude Verlie (Oxford:Polity Press, 1993).

BOWEN, Stella, *Drawn From Life* (London:Virago, 1984 [1941]).

BRADE, Johanna, *Suzanne Valadon: vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassische Moderne*(Stuttgart: Beber Verlag, 1994).

BRADSHAW, Steve, *Café Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1978).

BRASSÄI, *Picasso and Co.*(London: Thames and Hudson, 1937).

BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination:English Culture in the Eighteenth Century* (London: HarperCollins, 1997).

BRINNIN, John, *Dylan Thomas in America* (London:J.M.Dent, 1956).

BROWN, Marilyn, *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France*(Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1985).

BUCK-MORSS, Susan, 'The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering', *New German Critique*, 39(Fall 1986).

BÜCHLER, Pavel and PAPASTERGIADIS, Nikos (eds), *Random Access 1* (London: Rivers Oram Press, 1993).

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant Garde*, trans Michael Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1984).

BURLEIGH, Michael and WIPPERMAN, Wolfgang, *The Racial State: Germany 1933—1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

CAMPBELL, Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford:Blackwell, 1987).

CAMPBELL, James, *Paris Interzone* (London: Secker and Warburg, 1994).

——, *This is the Beat Generation* (London:Secker and Warburg, 1999).

CARCO, Francis, *From Montmartre to the Latin Quarter: The Last Bohemia*, trans Madeleine Boyd (London: Grant Richards and Humphrey Toulmin, 1929).

CASSADY, Carolyn, *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and*

Ginsberg (London: Black Spring, 1984).

CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

CHAMPFLEURY, *Les Excentriques* (Paris:Michel Levy, 1855).

CHARTERS, Jimmy, *This Must Be The Place: Memoirs of Montparnasse* (London: Herbert Joseph, 1934).

CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890—1940* (New York:Basic Books, 1994).

CHEVALIER, Louis, *Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, trans Frank Jellinek (London: Routledge and Kegan Paul, 1973).

CHISHOLM, Anne, *Nancy Cunard* (Harmondsworth:Penguin, 1981).

CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire* (Paris: Gallimard, 1963).

CLARK, T.J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London: Thames and Hudson, 1973).

——, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999).

COOK, Blanche Weisen, 'The Radical Women of Greenwich Village: From Crystal Eastman to Eleanor Roosevelt', in BEARD and BERLOWITZ (eds).

COSGROVE, Stuart, 'The Zoot Suit and Style Warfare', *History Workshop Journal*, 18(Autumn 1984).

COWlEY, Malcolm, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s* (London: The Bodley Head, revised edition, 1964).

CRÉPET, Eugène et CRÉPET , Jacques, *Charles Baudelaire: Étude Biographique, suivie des Baudelairiana d'Asselineau* (Paris:Vannier, 1906).

CROMPTON, Louis, *Byron and Greek Love: Homophobia in Nineteenth Century England* (London: Faber and Faber, 1985).

CSICERY-RONAY Jr, Istvan, 'Cyberpunk and Neuromanticism', in McCAFFERY(ed).

D'ANGLEMONT, Alexandre Privat, *Pairs Inconnu* (Paris: Adolphe Delahaye, 1861).

DAVID, Hugh, *The Fitzrovians: A Portrait of Bohemian Society, 1900—1955* (London: Michael Joseph, 1988).

DEGHY, Guy and WATERHOUSE, Keith, *Café Royal: Ninety Years of Bohemia*(London: Hutchinson, 1955).

DELÉCLUZE, M.E.J., *Louis David :Son École et son Temps*(Paris:Didier, 1855).

DE LEUUW, Ronald(ed), *The Letters of Vincent Van Gogh*(Harmondsworth: Penguin, 1996).

DELL, Floyd, *Love in Greenwich Village*(London:Cassell, 1927).

——, *Homecoming*(New York:Farrar and Rinehart, 1933).

DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium Eater* (Harmondsworth: Penguin, 1973[1821]).

DELVAU, Alphonse, *Les Dessous de Paris*(Paris:Poulet Malarus et de Brosse, 1861).

——, *Histoire Anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*, Paris: Poulet Malarus et Delabrosse, 1862.

DEVAS, Nicolette, *Two Flamboyant Fathers* (London:Collins, 1966).

DIEDERICHSEN, Diedrich, 'Gefühlte Paprika–die politische Subjectivität der Boheme', *Texte und Kunst, 11*(September 1993).

DODGE-LUHAN, Mabel, *Intimate Memories: vol 1, Background*, vol 2 *European Experiences,* Vol 3, *Movers and Shakers*, vol 4, *Edge of Taos Desert*(London: Martin Secker, 1933—1937).

DORGELÈS, Roland, *Bouquet de Bohème*, Paris:Albin Michel, 1945.

DOUGLAS, Ann, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*(London:Picador, 1996).

DOUGLAS, Charles(pseudonym of Douglas GOLDRING), *Artist Quarter: Reminiscences of Montmartre and Montparnasse in the First Two Decades of the Twentieth Century*(London: Faber and Faber , 1941).

DRABBLE, Margaret, *Angus Wilson: A Biography* (London: Secker and Warburg, 1995).

DU CAMP, Maxime, *Literary Recollections* (London: Remington and Co., 1893).

DUPÊCHEZ, Charles, *Marie d'Agoult* (Paris: Librairie Académique Perrin, 1989).

EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford:Blackwell, 1996).

EHRENBERG, Ilya, *People and Life: Memoirs of 1891—1917*, trans Anna Bostok and Yvonne kapp (London: MacGibbon and Kee, 1961).

ERENBERG, Lewis, 'Greenwich Village Nightlife, 1910—1950', in BEARD and BERLOWITZ(eds).

EVANS, Caroline, 'Dreams That Only Money Can Buy...Or The Shy Tribe in Flight from Discourse', *Fashion Theory*, i/2(June 1997).

FAITHFULL, Marianne, *Faithfull* (Harmondsworth:Penguin, 1995).

FARSON, Daniel, *the Gilded Gutter Life of Francis Bacon* (London:Vintage 1993).

FERGUSON, Marjorie and GOLDING, Peter (eds), *Cultural Studies in Question*(London: Sage, 1997).

FERRIS, Paul, *Caitlin: The Life of Caitlin Thomas* (London:Pimlico, 1993).

FISCHER, Lothar, *Tanz zwischen Rausch und Tod:Anita Berber:1918—1928 in Berlin* (Berlin: Haude und Spenersche, 1988).

FISHBEIN, Leslie, *Rebels in Bohemia: The Radicals of The Masses, 1911—1917*(Chapel Hill: University of Carolina Press, 1982).

FISHER, Clive, *Cyril Connolly: A Nostalgic life*(London:Macmillan, 1995).

FISKE, John, *Reading the Popular*(London:Routledge, 1989).

FOSTER Alicia, 'Dressing for Art's Sake: Gwen John, the *Bon Marché* and the Spectacle of the Woman Artist in Paris', in HAYE and WILSON (eds).

FRAYLING, Christopher, *The Vampire: From Byron to Bram Stoker*(London: Faber and Faber, 1992).

FRANK, Leonhard, *Heart on the Left*, trans Cyrus Brooks (London: Arthur Barker, 1954).

FRITZ, Helmut, *Die erotische Rebellion: das Leben der Franziska Gräfin zu*

Reventlow (Frankfurt: Fischer Verlag, 1980).

GARB, Tamar, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*(New Haven: Yale University Press, 1993).

GAUTIER, Judith, *Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie* (Paris: Juven, 1907).

——, *Le Collier des Jours:Souvenirs de ma Vie–le Second Rang du Collier* (Paris: juven, 1910).

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Garnier-Flammarion, [1835]1966).

——, *Histoire a l'Art Dramatique en France depuis Vingt-cinq Ans*, Series 2 (Paris: Hetzel, 1858—1859).

——, *Histoire du Romantisme*(Paris:Charpentier, 1874).

GILL, Anton, *A Dance Between Flame: Berlin Between the Wars*(London: John Murray, 1993).

GIRARDIN, Delphine de, *Geuvres Complète*, Tome 4(Paris:Plon, 1860).

GIROUD, Françoise, *Alma Mahler ou l'Art d'Être Aimée* (Paris:Laffont, 1988).

GOLDBERG, Rosa Lee, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson, 1979).

GOLDRING, Douglas, *The 1920s:A General Survey and Some Personal Memories*(London:Nicolson &Watson, 1945).

GONCOURT, Edmond et GONCOURT, Jules, *Journal des Goncouts: Mémoires de la Vie Littéraires*, le et 2me vols., (Paris:Charpentier, 1887).

GRAF, Oskar Maria, *Prisoners All*, trans Margaret Green (New York: Alfred Knopf 1928).

GRANA, César, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York: Harper Row, 1967).

GRAVES, Robert and HODGE, Alan, *The Long Weekend: The Living Story of the Twenties and Thirties*(Harmondsworth:Penguin, 1971 [1940]).

GRAY, Francine du Plessix, *Rage and Fire: A Life of Louise Colet–Pioneer Feminist, Literary Star, Flauber's Muse* (London: Hamish Hamil-

ton, 1994).

GREEN, Martin, *Mountain of Truth: The Counter Culture Begins: Ascona 1900—1920*(Harmrd, Ma: University Press of New England, 1986).

GREEN, Martin and SWAN, John, *The Triumph of Pierrot: The* Commedia dell'Arte *and the Modern Imagination* (New York:Macmillan, 1986).

HALDANE, Charlotte, *The Galley Slaves of Love: The Story of Marie d'Agoult and Franz Liszt*(London:Harvill Press, 1957).

HARRIS, Oliver(ed), *The Letters of William Burroughs, 1945—1959*(London:Picador, 1994).

HAUSER, Eva, 'The Velvet Revolution and Iron Necessity', in BECKER, Carol, (ed), New York: Routledge, 1994, pp.77—94.

HAYE, Amy de la and WILSON, Elizabeth(eds), *Defining Dress*(Manchester: Manchester University Press, 1999).

HAMNETT, Nina, *Laughing Torso* (London:Virago, 1984 [1932]).

HAPGOOD, Hutchins, *A Victorian in the Modern World* (Seattle:University of Washington Press, 1972 [1939]).

HEBDIGE, Dick, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).

HENDIN, Josephine Gattuso, 'Italian Neighbours', in BEARD and BERLOWITZ(eds).

HETHERINGTON, Kevin, 'Stonehenge and its Festival: Spaces of Consumption', in Shields(ed), pp.83—98(1992).

HEWISON, Robert, *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960—1975* (London: Methuen, 1986).

HOLROYD, Michael, *Augustus John: A Biography* (Harmondsworth:Penguin, 1976).

——, *Augustus John: The New Biography* (London: Chatto and Windus, 1996).

HOOKER Denise, *Nina Hamnett: Queen of Bohemia* (London:Constable, 1986).

HOUSSAYE, Arsène, *Les Confessions: Souvenirs d'un Demi Siècle* (Paris: Dentu, 1885).

HUCH, Roderich, 'Alfred Schuler, Ludwig Klages und Stefan George: Erinnerungern an Krise und Krisen der Jahrhundertwende in Mu nich-Schwabing', *Castrum Pergerini*, CX (Amsterdam:Castrum Peregrini Press, 1973).

HUDDLESTONE, Sisley, *Paris Salons, Cafés and Studios: Being Social Artistic and Literary Memories*(New York: Blue Ribbon Books, 1928).

HUEISENBECK, Richard, 'Die Dadaistische Bewegung', in RAABE(ed).

HUXLEY, Juliet, *Leaves of the Tulip Tree* (London: John Murray, 1986).

ISHERWOOD, Christopher, *Christopher and His Kind, 1929—1939* (London:Metheuen, 1977).

JACKSON, Stanley, *An Indiscreet Guide to Soho*(London: Muse Arts, 1946).

JACOBY, Russell, *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe* (New York: Basic Books, 1987).

JAMESON, Fredric, 'Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146 (July/August 1984).

JELAVICH, Peter, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890—1914* (Cambridge Ma: Hazvard University Press, 1985).

——, *Berlin Cabaret* (Cambridge, Ma: Haward University Press, 1993).

JOHNSON, Joyce, *Minor Characters*(London:Harvill Press, 1984).

JONES, Ernest, *Free Associations* (London: Hogarth Press, 1958).

JONES, Hettie, *How I Became Hettie Jones*(New York:Penguin, 1984).

JUNG, Claire, 'Memories of Georg Heym and his Friends', in RAABE (ed).

JUNG, Franz, *Der Weg nach Unten: Aufzeichnungen aus einer Grossen Zeit* (Berlin:Hermann Luchterland Verlag, 1961).

KEROUAC, Jack, *On the Road* (Harmondsworth:Penguin, 1996[1957]).

KESSLER, Harry, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918—1937*(London: Weidenfeld and Nicolson, 1971).

KING, Viva, *The Weeping and the Laughter* (London: Macdonald and Jane's, 1976).

KLEEMAN, Elisabeth, *Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution* (Frankhrt: Peter Lang, 1985).

KLÜVER, Billy and MARTIN, Julie, *Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900—1930*(New York:Abrams Inc., 1989).

KNEPLER, Henry(ed), *Man About Paris: The Confessions of Arsène Houssaye* (London: Victor Gollancz, 1972).

KNIEBLER, Yvonne et al., *De la Pucelle à la Midinette: Les Jeunes Filles de l'Age Classique à nos Jours*(Paris:Temps Actuel, 1983).

KNIGHT, Arthur and KNIGHT, Kit (eds), *Kerouac and the Beats: A Primary Source Book* (NewYork: Paragon House, 1988).

KOCH, Stephen, *Stargazer*(New York:Praeger, 1973).

KOHN, Marek, *Dope Girls: The Birth of the British Drug Underground* (London: Lawrence and Wishart, 1992).

KOPS Bernard, *The World is a Wedding*(London: MacGibbon and Kee, 1963).

KRACAUER, Siegfried, *Offenbach and the Paris of his Time*, trans Gwenda David and Eric Mosbacher (London: Constable, 1937).

KREUZER, Helmut, *Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968).

KRUPSKAYA, Nadezdha, *Memories of Lenin*, trans Martin Lawrence(London:Panther, 1970).

LAMB. Stephen, 'Intellectuals and the Challenge of Power: The Case of the Munich "Räterrepublik"', in PHELAN, (ed).

LAWRENCE, Frieda, *The Memoirs and Correspondence*, ed E.W.TEDLOCK (London: Heinemam, 1961).

LEBLANC, Georgette, *Maeterlinck and I*, trans Janet Flanner (London: Methuen, 1932).

LEVIN, Harry, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* (New York:Oxford University Press, 1963).

LEVITINE, George, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neo-Classical France* (Philadelphia: Penn State University Press, 1978).

LINSE, Ulrich, *Barfüssige Propheten: Erlöser der zwanziger Jahre* (Berlin: Sidler, 1983).

LUCK, Kate, 'Trouble in Eden, Trouble with Eve: Women, Trousers and Utopian Socialism in Nineteenth Century America', in Juliet ASH and Elizabeth WILSON (eds).

McCAFFERY, Larry(ed), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction* (Durham NC: Duke University Press, 1991).

McGUIGAN, Jim, 'Cultural Populism Revisited', in Marjory FERGUSON and Peter GOLDING(eds).

MacINNES, Colin, *Absolute Beginners* (London: MacGibbon and Kee, 1959).

MACLAREN-ROSS, Julian, *Memoirs of the Forties* (Harmondsworth:Penguin, 1984 [1965]).

MAFFESOLI, Michel, *The Time of the Tribes* (London:Sage, 1996).

MAHLER-WERFEL, Alma, *And The Bridge is Love* (London:Hutchinson, 1958).

MAILER, Norman, *Advertisements for Myself*(London:Panther, 1968).

MAILLARD, Firmin, *Les Dernières Bohèmes: Henri Murger et son Temps* (Paris: Librairie Sartorius, 1874).

——, *La Cité des Intellectuels: Scènes Cruelles et Plaisantes de la Vie Littéraire des Gens de Lettres au XIX Siècle* (Paris:D'Aragon, 1905).

MANN, Klaus, *The Turning Point* (London: Oswald Wolff, 1984).

MANN, Thomas, *Stories of Three Decades* (London: Secker and Warburg, 1946).

——, *Selected Stories* (Harmondsworth:Penguin, 1988).

MARTIN, Bernice, *The Sociology of Contemporary Cultural Change* (Oxford:Bladewell, 1981).

MARX, Karl, '*Les Conspirateurs* by A Chenu, *La Naissance de la République* by Lucien de la Hodde', in Karl MARX and Frederick ENGELS, *Collected Works*, vol 10 (1849—1851) (London: Lawrence and Wishart, 1978).

MARX, Karl and ENGELS, Frederick, *Selected Works* (London: Lawrence and Wishart, 1970).

MASPERO, François, *Roissy Express*, trans Paul Jones (London: Verso, 1994).

MAYNARD, John Arthur, *Venice West: The Beat Generation in Southern California*(New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1991).

MEHRING, Walter, *The Lost Library: The Autobiography of a Culture*, trans Richard and Clara Winstorn(London: Seeker and Warburg, 1951).

MELLY, George, *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain* (Harmondsworth: Penguin, 1970).

MESKINNON, Marsha, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism* (London: I.B.Tauris, 1999).

MICHAEIS, Jennifer, *Anarchy and Eros: Otto Gross's Impact on German Expressionist Writers* (NewYork: Peter Lang, 1983).

MITZMAN, Arthur, 'Otto Gross: Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis', *New German Critique*, no.10, Winter(1977).

MORAES, Henrietta, *Henrietta*(London: Hamish Hamilton, 1993).

MORGAN, Ted, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*(New York: Henry Holt, 1986).

MORRISROE, Patricia, *Mapplethorpe: A Biography* (London: Macmillan, 1995).

MÜHSAM, Erich, *Unpolitische Erinnerungen* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1958).

MULVAGH, Jane, *Vivienne Westwood: An Unfashionable Life* (London: HarperCollins, 1999).

MURGER, Henry, *Scènes de la Bohème* (Paris: Michel Levy, 1851).

——, *Les Buveurs d'Eau*(Paris: Michel Levy, 1853).

NEWMAN, Ernest, *The Man Liszt* (London: Cassell, 1934).

NEWTON, Stella Mary, *Health, Art and Reason: Dress Reformers of the Nineteenth Century* (London: John Murray, 1974).

NICHOLL, Charles, *Somebody Else: Arthur Rimbaud in Africa* (London: Jonathan Cape, 1997).

NODIER, Charles, 'Les Barbus du Présent et les Barbus de 1800', *Le Temps*, 5 October 1832, in M.E.J.DELÉCLUZE.

NUTTALL, Jeff, *Bomb Culture* (London: Paladin, 1970).

OLIVIER, Fernande, *Picasso and his Friends*, trans Jane Miller (London: Heinemann, 1964).

O'NEDDY, Philothée(DONDEY, Théophile), *Lettre Inédite sur le Groupe Littérre Romantique dit des Bousingos*(Paris:Rouquette, 1875).

PEM (Paul Erich Marcus), *Heimweh nach dem Kurfürstendamm: Aus Berlin's glanzvollsten Tagen und Nächten* (Berlin: Lothar Blanvalet Verlag, 1952).

PERRY, Gillian, *Women Artists and the Parisian Avant Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1995).

PHELAN, Anthony (ed), *The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic*, Manchester: Manchester University press, 1985.

PICHOIS, Claude and ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, trans Graham Robb (London:Vintage, 1991).

POLHEMUS, Ted, *Street Style*(London: Thames and Hudson, 1994).

PYAT, Félix, 'Les Artistes', *Le Nouveau Tableau de Paris*, iv(1834).

RAABE, Paul (ed), *The Era of German Expressionism*, trans J.M. Ritchie (London: Calder and Boyars, 1974).

RANSOME, Arthur, *Bohemia in London* (Oxford: Oxford University Press, 1984 [1907]).

REVENTLOW, Franciska zu, *Tagebuch* (München-Wien:Langen-Müller, 1971 [1898]).

RICHARDSON, Joanna, *Théophile Gautier: His Life and Times* (London: Max Reinhardt, 1958).

——, *The Bohemians: La Vie Bohème in Paris, 1830—1914* (London: Macmillan, 1969).

RICHARDSON, John, *A Life of Picasso, Volume I: 1881—1906*(London: Jonathan Cape, 1991).

——, *A Life of Picasso, Volume II:1907—1917* (London:Jonathan Cape, 1996).

ROSE, June, *Modigliani: The Pure Bohemian*(London:Constable, 1990).

RYKWERT, Joseph, 'The Constitution of Bohemia', *Res* xxxi (Spring 1997).

SADLEIR, Michael, *Blessington D'Orsay: A Masquerade* (London:Constable, 1947).

SAID, Edward, *Orientalism* (Harmondsworth:Penguin, 1985).

SAINT CHÉRON, 'De la Poésie et des Beaux Arts dans Notre Époque', *L'Artiste: Journal de la Littérature et des Beaux Arts*, 1re Série, iv(1832).

ST JOHN, Christopher(Christabel Marshall), *Hungerheart: The Story of a Soul* (London: Methuen, 1915).

SALMON, André, *La Vie Passionnée de Modigliani* (Paris:Intercontinentale du Livre, 1957).

SAND, George, *Lélia*(Paris: Henri Dupuy, 1833).

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire* (Paris:Gallimard, 1963).

SAUNDERS, Frances Stonor, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999).

SAVAGE, Jon, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (London: Faber and Faber, 1991).

SCHAD, Christian, 'Zurich/Geneva: Dada', in RAABE(ed).

SCHAMBER, Ellie, *The Artist as Politician: The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics* (Lanham, MD:University Press of America, 1984).

SCHEBERA, Jürgen, *Damals im Romanischen Café: Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanzige Jahre* (Braunschweig:Westerman, 1988).

SHKLOVSKY, Victor, *Mayakovsky and his Circle*, trans and ed Lily Feller (London: Pluto Press, 1970).

SCHMIDT, Paul, 'Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine', in George STAMBOULIAN and Elaine MARKS (eds).

SCHORSKE, Carl E., *Fin de Siècle Vienna Politics and Culture* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1961).

SEGEL, Harold B., *Turn of the Century Cabaret* (New York:Columbia University Press, 1987).

SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*(Cambridge: Cambridge University Press, 1974).

SERT, Misia, *Two or Three Muses*(London: Museum Press, 1953).

SEYMOUR, Miranda, *Ottoline Morell: Life on the Grand Scale* (London: Hodder and Stoughton, 1992).

SHATTUCK, Roger, *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War One* (New York: Viking, 1968).

SHEPPARD, Richard(ed), *New Studies in Dada: Essays and Documents* (Hutton, Duffield, Yorkshire: Hutton Press, 1981).

SHIELDS, Rob (ed), *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption* (Lon don: Routledge, 1992).

SIEGEL Jerroid, *Bohemian Parts: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830—1890* (New York: Viking, 1986).

SKELTON, Barbara, *Tears Before Bedtime and Weep No More* (London: Pimlico, 1991).

SMITH, Barry, *Peter Warlock: The Life of Philip Heseltine* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

SMITH, Brian Keith(ed), *German Women Writers, 1900—1933*(Lampeter: Edwin Mallen Press, 1993).

SMITH, Neil, 'New City, New frontier: The Lower East Side as Wild Wild West', in Michael SORKIN(ed).

SNITOW, Ann, STANSELL, Christine and THOMPSON, Sharon (eds), *Desire: the Politics of Sexuality* (London: Virago, 1984).

SORKIN, Michael(ed), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (New York: Noonday Press, 1992).

SPENDER, Stephen, *World Within World* (London: Hamish Hamilton, 1951).

STALLABRASS, Julian, *Gargantua: Manufactured Mass Culture* (London: Verso, 1996).

STAMBOULIAN, George and MARKS, Elaine(eds), *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1979).

STALLYBRASS, Peter and WHITE, Allon, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Methuen, 1986).

STANFORD, Derek, *Inside the Forties :Literary Memoirs 1937—1957*(London: Sidgwick and Jackson, 1977).

STARKIE, Enid, *Arthur Rimbaud in Abyssinia* (Oxford: Clarendon Press, 1937).

——, *Petrus Borel the Lycanthrope: His Life and Times* (London: Faber and Faber, 1954).

STARR, Kevin, *American and the Californian Dream, 1850—1915* (New York: Oxford University Press, 1973).

——, *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era* (New York:Oxford University Press, 1985).

STEELE, Valerie, *Fetish Fashion Sex and Power* (New York: Oxford University Press, 1996).

STEELE, Valerie, *Paris Fashion: A Cultural History*, New York: Oxford University Press, 1988.

STEIN, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York:Vintage Books, 1933).

STEINMETZ, Jean-Luc, *Arthur Rimbaud: Une Question de Présence* (Paris: Tallandier, 1991).

THACKERAY, William Makepeace, *The Paris Sketchbook* (*Collected Works*, vol 5)(London: Smith Elder and Co., 1898).

THIRION, André, *Revolutionaries without Revolution*, trans Joachim Neugroschel (London: Cassell, 1975).

THOMAS, Alison, *Portraits of Women: Gwen John and her Forgotten Contemporaries* (Oxford: Polity Press, 1994).

THOMAS, Caitlin, *Leftover Life to Kill* (London: Ace Books, 1959).

THOMAS, Richard Hinton, 'Nietzsche in Weimar Germany–and the Case of Ludwig Klages', in PHELAN, ed, pp.71—91.

THORNTON, Sarah, *Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995).

THORUP, Inge and DALGARD, Per(eds), *The Beat Generation and the*

Russian New Wave (Ann Arbor: Ardis, 1990).

TILLEY, Sue, *Leigh Bowery: The Life and Time of an Icon* (London:Hodder&Stoushton, 1997).

TREIAWNEY, Edward John, *Record of Shelley, Byron and the Author* (Harmondsworth: Penguin, 1973 (1858)).

TRESSIDER, Megan, '*The Awfully Funny Life of Beryl*', *Guardian*, London, 8 April.

TRIMBERGER, Ellen Kay, 'Feminism Men and Modern Love: Greenwich Village, 1900—1925', in SNITOW *et al.*

TYTELL, John, *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage* (London: Methuen, 1997).

VALLÈS, Jules, 'Les Ré fractakes', *Oeuvres Complètes*, vol 2(Paris: Livre Club Didiot, 1975 [1857]).

VIERECK, Peter, *Metapolitics: From the Romantics to Hitler* (New York: Alfred Knopf, 1941).

VINCENDEAU, Jeannette, 'The *Mise en Scène* of Suffering:French *Chanteuses Réalistes*', *New Formations*, *3*(Winter 1987).

VOROBËV, Marevna, *Life in Two Worlds* (London and New York: Abelard Schulman, 1962).

WAKEFIELD, Dan, *New York in the Fifties* (New York: Houghton Miflin, 1992).

WARHOL, Andy and HACKETT, Pat, *Popism: The Warhol Sixties* (London:Pimlico, 1996).

WATSON, Steven, *Strange Bedfellows: The First American Avant Garde* (New York: Abbevilie Press, l994).

WEBSTER, Paul and POWELL, Nicholas, *Saint Germain des Prés* (London: Constable, 1984).

WEDEIGND, Frank, *Diary of an Erotic Life*, (ed)Gerhard Hay, trans W.E. Yuiil (Oxford: Bladwell, 1990).

WEISS, Andrea, *Paris was a Woman* (London: Pandora, 1996).

WEISS, Peg, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1979).

WHIMSTER, Sam with HEUER, Gotdried, 'Otto Gross and Else Jaffé and Max Weber', *Theory Culture and Society*, xv/3—4, Special Issue on Love and Eroticism (August—November1998).

WILLIAMS, Raymond, 'The Bloomsbury Fraction', in Raymond WILLIAMS, *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso, 1980).

WILSON, Elizabeth, 'The Unbearable lightness of Diana', *New Left Review* no.226, November/December, 1997 pp.136—145.

WINEGARTEN, Renée, *The Double Life of George Sand: Woman and Writer: A Critical Biography* (New York: Basic Books, 1978).

WISHART, Michael, *High Diver: An Autobiography* (London: Quartet Books, 1978).

WITTKOWER, Rudolf and WITTKOWER, Margot, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History form Antiquity to the French Revolution* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1963).

WOLLEN, Peter, 'The Triumph of American Painting: "A Rotten Rebel from Russia"', in Peter WOLLEN, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture* (London: Verso, 1993).

ZUKIN, Sharon, *Loft Living* (London: Radius, 1982).

ZWEIG, Stefan, *The World of Yesterday* (London: Cassell, 1943).

译名对照表

Acton, Harold 阿克顿,哈罗德
Adorno, Theodor 阿多诺,特奥多尔
African art 非洲艺术
Afro-Americans 美国黑人
Aicha 艾莎
Aix-en-Provence 普罗旺斯地区艾克斯
Aksyonov, Vassily 阿克肖诺夫,瓦西里
alcohol 酒精
Aldington, Richard 奥尔丁顿,理查德
Alphabet City 黑街
American Civil Liberties Union 美国公民自由联盟
anarchism & anarchists 无政府主义和无政府主义者
Ancien Régime 古老王权
Anderson, Margaret 安德森,玛格丽特
Anderson, Perry 安德森,佩里
Angry Brigade 愤怒旅团
apaches 暴徒
Appollinaire, Guillaume 阿波利奈尔, 纪尧姆
Aragon, Louis 阿拉贡,路易
Arbus, Diane 阿巴斯,黛安娜
Archer, David 阿彻,戴维
Arlen, Michael 阿伦,米歇尔
Armoury Show 军械库展
Arnold, Matthew 阿诺德,马修
Arp, Hans 阿尔普,汉斯
Arroyo culture 阿罗约文化
Artaud, Antonin 阿尔托,安东尼
arts & Crafts movement 工艺美术运动
Arts & Decoration《艺术与装饰》
Arts Club 艺术俱乐部
Arts Council艺术委员会
Ascona 阿斯科纳
Asquith, Cynthia 阿斯奎思,辛西娅
Atwood, Clare 阿特伍德,克莱尔
Aubervilliers 欧贝维利耶
Aupick, General 奥皮克将军
Auric 奥里克
Austin, Mary 奥斯汀,玛丽
Axelrod, Julius 阿克塞尔罗德,朱利叶斯

Bacon Francis 培根,弗朗西斯
Bailey, David 巴利,戴维
Bainbridge, Beryl 班布里奇,贝丽尔
Baker, Josephine 贝克,约瑟芬
Bal Nègre 黑人舞会
Baldwin, James 鲍德温,詹姆斯
Ball, Hugo 巴尔,胡戈
Balzac, Honoré de巴尔扎克,奥诺雷·德
Bankovsky, Jan 班科夫斯基,扬
Banville, Théodore de 邦维尔,泰奥多尔·德
Baraka, Amiri 巴拉卡,阿米里
Barbus, les 大胡子派
Bardot, Brigitte 芭铎,碧姬
Barker, George 贝克,乔治
Barnes, Djuna 巴恩斯,朱娜

译后记

《波西米亚》的作者伊丽莎白·威尔逊在序言里说，为了避免陷入怀旧情调，她的这本书将不再使用编年体的体例，而是用主题研究的方式来拼贴波希米亚人奇特生活的万花筒。因为波希米亚人的传奇本来就是零碎的、不完整的。

而对于译者来说，这就是加倍的痛苦。

这种万花筒似的描写就意味着大量运用典故，甚至是法文和德文的典故；全书中出现的人物比《战争与和平》还要多。主题研究式的文风还意味着各章都是横跨历史和各国的，没有一个贯穿全文的故事，众多片段是以作者密不透风的评论贯穿的。评论家可以从容推书而起，说："我不能同意您的意见，但我誓死捍卫您表达意见的权力"，姿态高矣，还省却了麻烦；译者就没有这样的特权了，必须要忠实反映原文的意旨和文风，至少不能画虎不成反类犬。翻译小故事时虽轻快，大段严谨的议论和理论分析则像爬险坡一样艰难，笔头发涩。有时不得不停下笔，一再揣摩作者的意趣。如果有揣摩不到的地方，实为能力所限，还请读者诸君见谅。

然而翻译如同功夫熊猫学武功，虽然达不到"Master 师傅"即作者的内力，但是依样画葫芦一番，的确有所长进。本书的副标题叫做"迷人的放逐"，说到波西米亚人，看似和中国关系不大；但是迷人放逐的，在中国历史上可就是万古长青的主题之一。1968 年新一代波西米亚人和知识分子掀起巴黎五月风暴时，就大张旗鼓地宣传一句中国禅语"智者见月，愚者见指"，意即以手指月，智者看到的是月亮，而愚者看到的是手指。顺着作者的指向，我们看到嵇康之风流似雅痞，刘伶之狂放似嬉皮，而阮咸和猪一起喝酒的震撼，只能说是朋克。醇酒美人和文艺自不必说，甚至魏晋风流人士也有自己的大麻和 LSD：五石散。山涛在歧途末路的纵声大哭，在本书文字的深处也能隐隐听得到。

这么说来，中国的玄学贵族和禅僧其实是西方波西米亚人之鼻祖，他

们才是“明明如月,何时可掇”?

好像是《六祖坛经》上有个故事,说一个和尚善于弹琴,在宾客面前弹了一个很长很精妙的曲子。然后,有宾客问:“请问这首曲子是什么意思?”和尚面无表情,又弹了一遍。说,就是这个意思。异曲同工的是“垮掉派”的艾伦·金斯堡,这个老资格波西米亚人有一次朗诵诗歌《嚎叫》,诗中间有个词 “naked”, 然后也有不知趣者慨然发问:“这个 naked 词算是什么含义? ”金斯堡马上脱光了衣服。

如果读者诸君在书中看到类似微妙之处,也能笑起来,那就算各译者的努力没有白费。

译者谨识

2009 年 1 月 31 日

让泉流山石，让鲜花开遍荒原，

迎接这些旅人，在他们的面前，

洞开着通往黑暗的亲切王国。

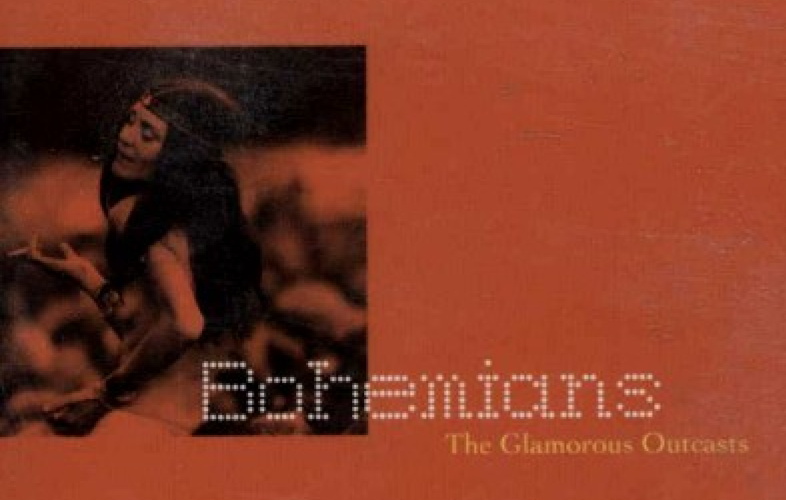
——波德莱尔，《流浪的波希米亚人》

每个属于波希米亚人的人，从文学家到职业密谋家……他们都或多或少地处在一种反抗社会的低贱地位上，并或多或少过着一种朝不保夕的生活……他在梦里不是孤独的，他有许多同志为伴。

——本雅明，《发达资本主义时代的抒情诗人》

青年艺术家狂热地梦想生活在其他时代，他们特立独行，追求心灵自由和不羁流浪，他们奇异古怪，超出了法律和社会规范，他们就是今日的波希米亚人。

——费利克斯·皮亚



The Glamorous Outcasts


上架建议：文学·文化


ISBN 978-7-5447-0939-2
9 787544 709392
凤凰出版传媒网：www.ppm.cn
定价：28.00元